This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

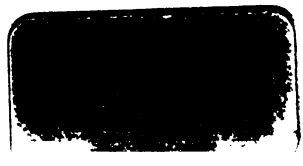
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY



Schillers Dramen.

Beiträge zu ihrem Verständnis

von

Ludwig Bellermann.

Dritter Teil.

Dritte Auflage.

Berlin.
Weidmannsche Buchhandlung.
1905.

47597.18

~~47597.18~~

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
PROFESSOR HORATIO STEVENS WHITE
JUNE 12, 1935

Inhalt.

Seite

8. Die Braut von Meſſina 1
1. Gang der Handlung 4
2. Einheit der Handlung 8
3. Schickſal und Schuld 12
Das Schickſal bei Sophokles und bei Schiller . . . 15
Schickſalstragödie 44
4. Verknüpfung der Handlung 54
5. Die Charaktere 71
6. Die Darſtellung 73
Beſprechung einzelner Stellen 93

9. Wilhelm Tell.
1. Gang der Handlung 117
2. Einheit der Handlung 119
3. Tell und ſeine Tat 138
4. Die anderen Charaktere 159
5. Die Darſtellung 163
Beſprechung einzelner Stellen 176

10. Schillers dramatiſcher Nachlaß 198
Die Malteſer 200
Themiſtokles. Agrippina. 215
Die Polizei. Die Kinder des Hauſes 221
Das Schiff. Die Flibuſtiers. Das Seeſtück 237
Die Braut in Trauer 241
Roſamund oder die Braut der Hölle 244
Elfride 247
Die Gräfin von Flandern 250
Die Prinzeſſin von Celle 255
Warbeck 260
Demetrius 275

Schlußwort 322

8. Die Braut von Meſſina.

Schillers Braut von Meſſina teilt das Schickſal der Helena: ſie iſt, wie kein anderes Werk unſeres Dichters, „bewundert viel und viel geſcholten,“ von ihrem Erſcheinen an bis auf den heutigen Tag. Und auch darin dürfte ſie der dämoniſchen Tochter des Zeus zu vergleichen ſein, daß ihr eine gewiſſe eigentümliche, beſtrickende Schönheit ſelbſt von ihren erbittertſten Feinden nicht leicht abgeſprochen wird. Daß die Urteile über ein bedeutendes, tiefſinniges und eigenartiges Kunſtwerk oft ſehr auseinandergehen, liegt in der Natur einer ſolchen Schöpfung, die zu verſchieden gearteten Geiſtern höchſt verſchiedenartig ſpricht. Aber ungewöhnlich bleibt doch der Grad dieſer Erſcheinung, den wir bei unſerem Stücke finden, von höchſter Bewunderung bis zu ſchonungsloſeſter Verwerfung. Da eine Geſchichte der Kritik des Dramas dem Plane dieſes Buches fernliegt, ſo wird es genügen, ein paar ſolcher Gegenſätze herauszugreifen, nur um gleichſam die Spannung des Rahmens zu veranſchaulichen, in dem die Urteile ſich bewegen. Schiller ſelbſt, der doch ſo manche Probe unbefangener Beurteilung ſeiner eigenen Werke gegeben hat, ſchreibt an Körner (28. März 1803), er habe bei der Aufführung des Stückes „zum erſten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen.“ Er fügt hinzu: „Goethe iſt es auch ſo ergangen; er meint, der theatraliſche Boden wäre durch dieſe Erſcheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden;“ und Schillers Frau ſchreibt an Fritz von Stein, Goethe habe eine un-

ausſprechliche Freude daran.“ Wilhelm von Humboldt urteilte (Brief vom 22. Oktober 1803), daß „über die Höhe, in der Schiller ſein Stück gehalten habe, nichts gehe,“ und daß „in Rückſicht auf die ſtrenge Form“ keines ſeiner anderen Werke „ſich mit der Braut meſſen könne.“ Auch Körner wies ihm (18. Febr. 1803) einen „hohen Rang unter Schillers Produkten“ an. Dagegen iſt bekannt, daß das Stück gleich bei ſeinem Erſcheinen auch auf ſcharfen Widerſpruch ſtieß. In Herders Kreiſe erklärte man es für eine „wunderliche Fata Morgana,“ ja für ein „graſſes Unding,“*) Fr. H. Jacobi**) nannte es einen „ekelhaften Spuk aus zuſammengemiſchter Hölle und Himmel,“ und auch die Romantiker Tieck und Schlegel verhielten ſich durchaus ablehnend. Aber auch in neuerer Zeit iſt die Beurteilung keineswegs zu einer gewiſſen durchſchnittlichen Einſtimmigkeit gelangt, wie doch bei faſt allen übrigen Werken unſeres Dichters. Während Scherer die Braut für „das höchſte Werk reiner Kunſt“ erklärt, das Schiller hervorgebracht habe, und R. Hiecke (Geſammelte Aufſätze. 1864. S. 326) behauptete, „an dem granitenen Grundbau dieſer Tragödie zerſchelle ohnmächtig alle klügelnde Kritik,“ wollte Hettner darin das Ergebnis einer „fanatiſchen Syſtemſucht“ erblicken, „eine zwar geiſtvolle, aber gelehrt verkünſtelte, einſeitig philologiſche Studie nach der Antike.“

Noch auffallender als dieſe Urteile über den Kunſtwert des Ganzen iſt das Auseinandergehen in ganz beſtimmten Fragen des dramatiſchen Zuſammenhanges: der eine Beurteiler***) findet in dem Stücke „die Freiheit der handelnden Perſonen vollſtändig vernichtet,“ ſo daß ſie nur „Spielzeuge einer unwiderſtehlichen, launenhaften Macht“ ſeien; ein anderer†) erklärt, „weit entfernt, eine Schickſalstragödie zu ſein, ſei es vielmehr die einzige Freiheitstragödie, die die Weltliteratur kenne.“ Nach dem

*) Vgl. Knebels literariſcher Nachlaß, 2, 344, 347.

**) „Auserleſener Briefwechſel,“ 2, 338.

***) Rößler, „Das Verhältnis der Schillerſchen Braut von Meſſina zur antiken Tragödie.“ Budiſſin 1855.

†) Richard Wegener, „Aufſätze zur Literatur.“ Berlin 1884.

einen*) sind die „leidenden Helden des Stückes durchaus schuldlos," und der Dichter „läßt durch keine Spalte die Spur von einem Frevel durchblicken," nach einem andern**) sind sie sämtlich mit schwerer Schuld belastet, so daß sie „der Blitzstrahl des gerechten Verhängnisses zerschmetternd trifft." Ja sogar die theatralische Wirkung stellt sich verschiedenen Beurteilern höchst verschieden dar. Dafür nur ein Beispiel: von der ersten Darstellung in Berlin am 14. Juni 1803 berichtet die „Königl. privilegierte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen" vom 16. Juni: „Die Handlung ist einfach, aber von tragischer Gewalt. Hie und da ist das Warum nicht deutlich, aber man wird so erschüttert von der eigentümlichen Kraft des großen Mannes, von der Kühnheit der Gedanken; die Tiefe und Fülle der Empfindung reißt so zum Ziele fort, daß die Zweifel und Fragen, die während der Vorstellung aufsteigen, von Rührung und Bewunderung überwallet werden; — die gesprochenen Chöre machten zum Teil eine herrliche Wirkung." Und an demselben Tage war von derselben Aufführung in den „Berliner Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen" zu lesen: „Sie ist vorübergeprunkt, die griechische Deutsche, und hat den größten Teil des Publikums kalt gelassen," „die Chöre rissen viele unwillkürlich zum Lachen hin, und am Ende des Stückes ging man sehr ruhig fort." „Der gesprochene Chor tat mehr eine spaßhafte als imponierende Wirkung." Aus diesem letzten Urteil spricht allerdings offenbar persönliche Abneigung oder wenigstens starke Voreingenommenheit; denn über die hinreißende Gewalt des dramatischen Eindrucks kann kein Zweifel sein. Iffland schreibt über eben diese Berliner Aufführung an Schiller: „Gegenfüßler? Etliche. Totaleffekt? Der höchste, tiefste, ehrwürdigste. Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen und senkten sich wie ein Wetter über das Land." Bekannt ist auch, einen

*). Baptist Gerlinger, „Die griechischen Elemente in Schillers Braut von Messina." Augsburg 1858.

**) Drenckmann, „Schicksal und Schuld in Schillers Braut von Messina." Königsberg i. N. 1868.

wie ungeheuren Eindruck das Stück bei der Aufführung in Lauchstedt am 3. Juli 1803 auf die zahlreichen Zuschauer machte. Und in dieser Hinsicht wenigstens hat die Nachwelt jenen ungünstigen Urteilen endgültig Unrecht gegeben. Der mächtigen dramatischen Wirkung wird sich nicht leicht jemand entziehen können.

1. Gang der Handlung.

Von allen Schillerschen Stücken ist die Braut von Messina dasjenige, dessen Handlung sich unter der kleinsten Personenzahl abspielt. Wie reichhaltig und umfänglich ist das Verzeichnis z. B. im Wallenstein, im Tell; hier sind es nur vier Personen, auf deren Verhältnis der tragische Vorgang beruht, Mitglieder einer Familie, Mutter, Tochter und zwei Brüder. Auch bedürfen diese vier Personen so gut wie gar keiner Voraussetzungen geschichtlicher Zustände oder Vorgänge; das Verwandtschaftsverhältnis, in dem sie stehen, genügt vollständig, um uns das Geschick, das uns vorgeführt wird, verstehen und empfinden zu lassen.

Einfacher und weniger kunstvoll, als er es sonst pflegt, giebt uns der Dichter die Exposition: nicht in bewegten Szenen, die uns in raschem Schwunge in die Handlung reißen, sondern durch die ruhige, rückblickende Rede der Fürstin an die Ältesten von Messina werden wir von den notwendigen Voraussetzungen des Stoffes unterrichtet. Wir erfahren, daß die beiden Söhne, die von frühester Kindheit an durch leidenschaftlichen Haß entzweit sind und seit des Vaters Tode sich feindseliger als je gegenüberstehen, jetzt auf dringendes Flehen der Mutter sich zu einer „unfeindlichen“ Begegnung im väterlichen Schlosse verstanden haben, die eben jetzt stattfinden soll. Als die Ältesten abgetreten sind, hören wir noch den Auftrag Isabellens an den alten treuen Diener und können ahnen, daß der „teure, wohlverwahrte Schatz,“ den er aus dem „wohlbekannten Kloster“ herbeiholen soll, eine so lange verborgen gehaltene Tochter der

Fürſtin ſein werde. Kriegeriſche Muſik verkündigt die Ankunft der Söhne, die Mutter eilt ihnen entgegen und tritt bald darauf, nachdem zuvor der Chor, die Krieger der beiden jungen Fürſten, eingezogen iſt, mit dieſen beiden auf die Bühne. Ihre eindringlichen Worte haben ſo viel Wirkung, daß die feindlichen Brüder nach dem Fortgang der Mutter ſich einander nähern und nach wenigen Wechſelreden von dem Gefühl überraſcht werden, daß ihr alter Hader und Haß eigentlich ohne Grund geweſen. Verſöhnt ſtehen ſie da, als ein Bote dem Don Ceſar geheimnisvoll die Nachricht bringt, daß die „lang Verlorene" gefunden ſei; ohne uns weiteren Aufſchluß zu geben, entfernt er ſich mit ſeinen Kriegern, während Manuel den Seinigen die Begegnung mit ſeiner Geliebten erzählt: ein Zufall der Jagd habe ihn nach dem Kloſter geführt, wo ſie in ſtiller Abgeſchiedenheit, doch nicht als Nonne lebte, ſich ſelbſt ein Geheimnis, nur zuweilen von einem alten Diener beſucht, der allein ihre Abkunft kenne; da dieſer angedeutet habe, daß ſie am heutigen Tage von den Ihrigen zurückgefordert werden würde, ſo habe er raſch entſchloſſen ſie entführt und heimlich nach Meſſina gebracht. Jetzt macht er ſich auf, die ſchönſten Brautgewänder und Geſchenke zu beſchaffen, die ſeine Krieger der Geliebten überbringen ſollen. Dem aufmerkſamen Zuhörer kann die Übereinſtimmung nicht entgangen ſein, daß die Tochter der Fürſtin ebenſo wie die Geliebte Manuels gerade am heutigen Tage aus dem Kloſter geholt und den Ihrigen zurückgegeben werden ſoll, und Manuels Wort beim Anblick der Züge ſeines Bruders, er entdecke in ihnen eine Ähnlichkeit, die ihn „wunderbar rühre," kann dieſe Ahnung nur beſtätigt haben.

Jetzt lernen wir Beatricen ſelbſt kennen. In einem abgeſchiedenen Garten, wo das Geräuſch der „völkerwimmelnden" Stadt von ferne „wie ein rauſchend Wehr" an ihr Ohr bringt, harrt ſie voll Sehnſucht ihres Geliebten, tief beängſtigt durch die fremde Umgebung und den Gedanken an die Entführung, der ſie allzu willig gefolgt ſei; auch eine Erinnerung an die Begegnung mit einem fremden feurigen Jüngling bei der Leichen-

feier des verstorbenen Fürsten von Messina drängt sich ihr auf. Endlich nach langem Harren glaubt sie Manuels Stimme zu hören und eilt ihm voll Inbrunst mit ausgebreiteten Armen entgegen, als plötzlich Don Cesar vor ihr steht, in welchem sie sofort jenen „Jüngling mit dem Flammenauge" erkennt, der ihr damals genaht war. Sie ist wie versteinert und kann auf seine stürmische Werbung kein Wort erwidern; er stellt sie seinen Rittern als seine Braut vor, ohne daß irgend eine Antwort ihrerseits ihn über seinen Irrtum aufklärte.

Die folgende Szene macht den Zuschauer die Ahnung des Zusammenhanges der Personen zur vollen Gewißheit. Isabella erzählt zunächst ihren Söhnen den doppelten Orakelspruch, durch den ihrer Tochter schon vor der Geburt die Vernichtung oder die Versöhnung ihrer beiden Brüder auferlegt worden, und teilt ihnen mit, daß sie die bisher verheimlichte Schwester noch heute sehen sollen. Kaum hat darauf jeder der beiden Söhne auch sein Geheimnis ausgesprochen und die Mutter jubelnd und stolz sich des Gedankens gefreut, daß heut „drei blühende Töchter in der Jugend Glanz" ihr zur Seite stehen werden, so bringt Diego die Schreckenskunde, daß die Tochter aus dem Kloster geraubt sei, von maurischen Korsaren, wie man vermutet. Die Nennung des Namens Beatrice wirft hier den ersten Stachel fürchterlicher Unruhe in Manuels Herz; aber er verbirgt die Qual, die ihn ängstigt, vor der Mutter und dem Bruder und eilt schleunigst davon, um sich bei der Geliebten selbst Gewißheit zu verschaffen, während Cesar sich ungesäumt auf die Spur der geraubten Schwester begiebt. Er und Isabella sind noch vollständig ahnungslos.

Rasch geht nun das Schicksal seiner Erfüllung entgegen. Don Manuel giebt sich Beatricen als Fürst von Messina zu erkennen. Aber ehe er sich noch über seinen schrecklichen Zweifel Gewißheit verschaffen kann, hört man hinter der Szene den ungeduldigen Ruf Cesars, der sich den Eintritt in den Garten durch den Chor gewehrt sieht. Beatricens Angst beim Klange dieser Stimme läßt plötzlich in Don Manuel den schaudernden

Gedanken aufsteigen, daß sie dieselbe Jungfrau sei, die Cesar bei der Leichenfeier des Fürsten gesehn hat. Als sie auf seine bebende Frage unter Tränen zugesteht, daß sie trotz seines Verbotes jener Feier beigewohnt habe, bedarf es für ihn keiner weiteren Frage: der ganze fürchterliche Zusammenhang liegt offen vor seinen Augen. Aber in demselben Augenblicke stürmt Cesar heftig herein, und als er die Geliebte in den Armen des Bruders erblickt, sticht er diesen, ohne auch nur ein Wort der Erwiderung abzuwarten, blindwütig wie ein Rasender nieder. Die ohnmächtige Beatrice übergiebt er seinen Rittern, mit der Weisung, sie als seine Braut zur Mutter zu bringen, während er selbst sich von neuem auf die Verfolgung der geraubten Schwester begiebt. Der andere Chor bleibt zurück und bereitet sich unter Klagen und Verwünschungen gegen den Mörder, den Leichnam in das Schloß heimzutragen.

Wir kommen zum letzten Abschnitt, der auch dem überlebenden Bruder den geweissagten Tod bringt. Beatrice wird noch besinnungslos zur Mutter gebracht und von dieser in dem Wahne empfangen, daß die Brüder sie den Korsaren abgejagt hätten. Als sie zum Bewußtsein erwacht und ihre Mutter erkennt, von deren Persönlichkeit, aus Begegnungen in frühester Kinderzeit, eine dunkle Erinnerung in ihr lebt, und als diese sich ihr darauf als Fürstin von Messina zu erkennen giebt, so ist auch für sie der Schleier von dem Schrecknis gehoben. Ehe sie sich noch fassen kann, ertönt der Trauermarsch, der Chor naht mit Manuels Leichnam. Furchtbar ist der Schmerz der Mutter, aber noch wähnt sie, daß ein feindlicher Räuber ihr den Sohn getötet habe; sie verflucht den Mörder und sein ganzes Geschlecht und spricht mit ingrimmigem Hohn ihre Verachtung der Orakelsprüche aus, die insgesamt gelogen hätten. Indem der Chor, der jetzt alles übersieht, sie mit tief erschütterten Worten vor solcher Überhebung warnt, tritt Don Cesar ein, auch er noch in völliger Verblendung. Aber nach wenigen Wechselreden muß endlich jede Täuschung hinsinken, und nun erst fällt auf ihn wie auf Isabella die ganze zermalmende Wucht

des Schickſals. Furchtbar überkommt ihn plötzlich das Bewußtſein, daß er einer Greueltat ſchuldig iſt, „die keine Reu und Büßung kann verſöhnen.“ Die Mutter verflucht ihn und will ſich auf ewig von ihm ſcheiden; aber am weheſten tut ihm doch Beatricens ſtummer Schmerz um Manuel; mit tief verwundeter Seele fühlt er, daß ſie nicht um den Bruder, ſondern um den Geliebten weint. Daß ſein Platz nicht mehr unter den Lebenden ſein kann, iſt ihm klar. Vergebens nimmt Iſabella ihre Verfluchung zurück und fleht ihn an, ſie nicht ihrer beiden Söhne an einem Tage zu berauben, vergebens vereinigt Beatrice ihre Bitten mit denen der Mutter. Einen Augenblick glüht es ihn noch wie eine erwachende Lebenshoffnung an, als er fühlt, wie Beatrice ſich auch ihm in ſchweſterlicher Liebe zuneigt, wie auch um ihn ihre Tränen fließen. Jetzt *könnte* er leben, denn die Seinen ſind ihm verſöhnt und flehen ihn liebend und inſtändig an, zu leben, und „auf der Welt lebt niemand, der ihn richten kann.“ Aber die Stimme aus dem Sarg des gemordeten Bruders ruft mächtiger dringend als der Mutter Tränen und mächtiger als der Liebe Flehen. Mit freiem Entſchluß wirft er das Leben hin, deſſen Genuß, ſelbſt durch ſolche Liebe verſchönt, ihm nicht als das höchſte der Güter erſcheint, und ſühnt die blutige Schuld, die er als der Übel größtes empfindet.

2. Einheit der Handlung.

Ohne Nachweis leuchtet ein, daß die Handlung einheitlich und ſtraff gebaut iſt, daß nirgends ein Schritt vom Wege iſt, daß man kein Glied entfernen könnte, ohne das Ganze zu zerſtören oder zu zerrütten. Aber dennoch ſteht es mit unſerem Stücke in dieſer Hinſicht etwas anders als ſonſt. Wie leicht und ſicher kann man in den andern Dramen unſeres Dichters das äußere *Ziel der Handlung* angeben, z. B. im Fiesko die Gewinnung der Herzogskrone, im Wallenſtein die Erringung ſelbſtändiger Fürſtenmacht, in der Jungfrau die Befreiung des Vaterlandes; immer iſt das genannte Ziel der Punkt, den der

Hauptheld erſtrebt und um den ſich auch das Wollen und Handeln aller anderen Perſonen, fördernd oder hindernd, dreht, der eben dadurch die Einheit begründet. Aber hier? Welches Handlungsziel des Haupthelden könnte man hier in ähnlicher Weiſe nennen? Wer iſt überhaupt der Held des Dramas? Der Dichter, der uns meiſt die Antwort auf dieſe Frage ſchon durch die Benennung ſeines Werkes erleichtert, hat unſerm Stücke, gewiß nicht zufällig, zwei Namen gegeben, von denen der eine noch dazu wieder eine Mehrzahl bezeichnet: Die Braut von Meſſina oder die feindlichen Brüder. Das wären drei Hauptperſonen; es ſcheint alſo, daß wir nach dem Willen des Dichters die drei Geſchwiſter zuſammen als Helden des Dramas anzuſehen haben. Auch ſtellt ſich unter dieſem Geſichtspunkt die Einheit der Handlung zunächſt ganz klar heraus: die beiden Brüder haben zum Ziel ihres Strebens die Erringung Beatricens, zu der ſie in leidenſchaftlicher Liebe entbrannt ſind, jeder ohne zu ahnen, daß die eigene Geliebte auch die des Bruders und zugleich die leibliche Schweſter ſei; die Liebe zu ihr führt zum Brudermorde, zur Enthüllung des Geheimniſſes und zu dem Selbſtmorde Don Ceſars. Auch für Iſabellas Wollen und Denken bildet Beatrice den Mittelpunkt, denn ſie will die geliebte Tochter ins Vaterhaus zurückführen und durch ſie die Verſöhnung der Brüder deſto feſter knüpfen. Beatrice ihrerſeits greift nirgends ſelbſthandelnd ein, ſondern ſpielt lediglich eine leidende Rolle; da aber das Handeln und Wollen aller anderen Perſonen ſich um ſie bewegt, ſo iſt es begreiflich, daß der Dichter ſein Stück in erſter Reihe nach ihr benannte.

Aber trotz dieſer klaren Einheit bleibt, ſo lange wir bloß dieſen Geſichtspunkt einnehmen, etwas Unbefriedigendes zurück. Denn das Liebesverhältnis der Brüder zu Beatrice iſt keineswegs ſo ausgeführt, daß es an und für ſich als der weſentliche Inhalt des Ganzen genügen könnte. Von irgend einem Kampf, einem Ringen um die Geliebte iſt weder bei dem einen noch bei dem andern die Rede; beide glauben keinerlei Hinderniſſen gegenüberzuſtehen. Manuels Liebe iſt eine durchaus glückliche,

innig erwiderte, und Cesar in der rücksichtslosen Sicherheit seines jugendlichen Ungestüms setzt wenigstens seinerseits nicht den mindesten Zweifel in den Erfolg seiner Werbung. Also die Liebe dieser beiden bildet nicht die dramatische Handlung. Man denke etwa an Ferdinand und Luise, an Romeo und Julie, um des ungemeinen Unterschiedes inne zu werden. Aber auch die Eifersucht zwischen den beiden Brüdern ist nicht der Gegenstand der Darstellung; diese Leidenschaft hat vielmehr gar nicht Raum und Gelegenheit zur Entwicklung zu kommen, da Cesar fast in demselben Augenblicke, wo sie in ihm erwachen könnte, sich bereits seines Gegners durch den Tod entledigt. Man empfindet während des ganzen Verlaufes bis zu diesem Punkte, daß alles bis dahin Dargestellte nur eine Art Vorbereitung auf Wichtigeres und Ergreifenderes ist, daß alle diese Leidenschaften und Verwicklungen dem Dichter nicht ausreichende Veranlassung zur Wahl seines Stoffes gegeben haben würden, wenn nicht das geschwisterliche Verhältnis im Hintergrunde lauerte, durch dessen Aufdeckung alles andere erst den furchtbar tragischen Charakter annimmt. Von diesem Punkte aus wird ein ganz anderes und schreckliches Licht auf die Liebe beider Brüder, sowie auch auf die Empfindung Beatricens geworfen. Das Loseilen auf diese Enthüllung ist also erst das eigentlich Einheitgebende in unserem Stücke. Aber dies ist, wie sofort ersichtlich, nicht mehr ein Ziel der handelnden Personen, sondern des Dichters. Wir haben also hier die von der sonstigen Gestaltung abweichende Erscheinung, daß das Ziel, nach dem die handelnden Personen bewußt streben, ihnen allen als ein verhältnismäßig harmloses erscheint und nach dem Stande ihres Wissens mit Recht so erscheinen kann, oder mit anderen Worten, daß die Grundlage des tragischen Ausganges die Aufdeckung eines Umstandes ist, von dem die Handelnden bis dahin nichts ahnen konnten und der von ihrem eigenen Wollen und Tun völlig unabhängig ist.

Als tragisches Ziel im Sinne der allgemeinen Einleitung (Band I, S. 54) kann man allerdings diese Enthüllung des Verwandtschaftsverhältnisses doch wieder nicht bezeichnen; denn

sie würde an sich den tödlichen Ausgang nicht mit Notwendigkeit hervorrufen, wenn sie nicht gerade in dieser bestimmten Form vor sich ginge. Es wäre denkbar, daß bei einer andern Art der Enthüllung, selbst bei denselben Charakteren, soviel Besinnung übrig bliebe, daß statt blutigen Mordes und Selbstmordes eine ruhige, wenn auch schmerzliche Unterordnung der Leidenschaft unter die neuen Verhältnisse stattfände, die ja mit der unwiderstehlichen Allgewalt der Natur gerüstet sind und daher jede Auflehnung menschlichen Eigenwillens als nichtig und kindisch erscheinen lassen. Sollte uns demnach der tödliche Ausgang als unabweislich erscheinen, so mußte einer der Brüder schon vor der Enthüllung eine Tat tun, die bereits die volle Entscheidung in sich schloß. Dies ist Don Cesars Brudermord, und dies ist also das tragische Ziel. Es geht daraus hervor, daß von den drei Geschwistern als tragischer Held im eigentlichen Sinne nur Don Cesar gelten kann; denn nur er tut etwas, was den tragischen Ausgang unvermeidlich macht. Und die Szene, in der dies geschieht, ist auch vom Dichter mit der ganzen Wucht des dramatischen Eindrucks ausgestattet, die sie dem Zuschauer als die tödliche Entscheidung im Schicksal aller fühlbar macht. Schiller hat es demnach, obgleich die Entwicklung auf dem Grunde von Verhältnissen ruht, die ganz unabhängig vom Willen der Personen vorhanden sind, doch zuwege gebracht, den eigentlich tragischen Wendepunkt in eine Tat seines Helden zu legen, die lediglich aus seiner bewußten Entschließung, aus seinem Charakter hervorgeht, also ihm ganz zur Verantwortung fällt. Aber jene unbewußte Grundlage bleibt für die Schlußkatastrophe nach wie vor unentbehrlich. Denn Don Cesars Schuld erhält erst die vom Dichter beabsichtigte Beleuchtung, indem sie als Glied in der Kette der Handlungen empfunden wird, die auf seinen eigentlichen Zweck hineilen, die Aufdeckung des wahren Verhältnisses der Geschwister und damit die Erfüllung des geweissagten Schicksals. Dieses Schicksal ist demnach der Punkt, an dem die Beurteilung der ganzen Handlung unseres Stückes hängt.

3. Schickſal und Schuld.

Bei Beſprechung des Wallenſtein mußte die Auffaſſung, die in dieſem Stücke eine „antikiſierende Schickſalstragödie“ ſehen wollte, beſtimmt als irrig zurückgewieſen werden. Ganz anders ſteht es bei der Braut von Meſſina; hier iſt die Schickſalsidee ganz unverkennbar wirklich vorhanden, und zugleich iſt Schillers Abſicht, eine Tragödie im antiken Stile zu dichten, ausdrücklich durch ihn ſelbſt bezeugt. Ich brauche nur auf bekannte Äußerungen von ihm zu verweiſen, ſo an Körner am 13. Mai 1801 nach Vollendung der Jungfrau von Orleans, er habe Luſt, ſich nunmehr „in einer einfachen Tragödie nach der ſtrengſten griechiſchen Form zu verſuchen,“ oder ſpäter, ſein Stück „laſſe ſich wirklich wie eine Äſchyleiſche Tragödie an.“ Beſonders bezeichnend iſt auch ſein Wort an Wilhelm von Humboldt nach Vollendung des Dramas, am 17. Februar 1803: „Mein erſter Verſuch einer Tragödie in ſtrenger Form wird Ihnen Vergnügen machen. Sie werden daraus urteilen, ob ich als Zeitgenoſſe des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte. Ich habe es nicht vergeſſen, daß Sie mich den modernſten aller neueren Dichter genannt und mich alſo im größten Gegenſatz mit allem, was antik heißt, gedacht haben. Es ſollte mich alſo doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geſtändnis abzwingen könnte, daß ich auch dieſen fremden Geiſt mir zu eigen machen können.“ Die Stelle iſt auch deshalb von Bedeutung, weil ſie gewiſſe übertriebene Darſtellungen (z. B. von Heitner) auf ihr richtiges Maß zurückführt, die uns glauben machen wollen, Schiller habe in dieſer Zeit ſich gänzlich von ſeinen früheren Anſichten abgewandt und gleichſam mit ſeiner poetiſchen Vergangenheit gebrochen. Denn wenige Jahre vorher, z. B. in ſeinem Briefe an den Profeſſor Süvern vom 26. Juli 1800, erkannte er noch die griechiſche Tragödie trotz aller Verehrung klar als eine Erſcheinung ihrer Zeit an, die niemals wiederkehren könne, und die „der Gegenwart als Maßſtab und Muſter entgegenzuſetzen, die Kunſt eher töten als beleben hieße.“

Aber auch noch während der Arbeit an der Braut klingen seine Äußerungen durchaus nicht so, als sei er jetzt völlig in den Bann der antiken Welt und ihrer Wiederbelebung getreten. An Körner z. B. giebt er am 9. September 1802 als Gründe für die Wahl dieses Stoffes an: 1. er sei damit in Absicht auf den Plan, der sehr einfach sei, am weitesten gewesen, 2. er habe eines gewissen Stachels der Neuheit der Form bedurft, und einer solchen Form, die einen Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, 3. er habe etwas wählen müssen, was nicht de longue haleine sei, weil er nach der langen Pause notwendig bedürfe, wieder etwas fertig vor sich zu sehen. Wenn er dann hinzufügt, nach Vollendung der Braut solle es hurtig an Warbeck und unmittelbar nach diesem an Wilhelm Tell gehen, so läßt auch dies gewiß nicht auf grundsätzliche Überzeugung von der alleinseligmachenden griechischen Form schließen; denn schwerlich konnte er Warbeck oder Tell so behandeln wollen.*) Ebenso sehen wir denn auch aus den obigen Worten an Humboldt, daß er auch jetzt noch, trotz jener „Affinität" zur griechischen Welt, die er sich selbst in einer andern Briefstelle an Humboldt (26. Oktober 1795) zuschreibt, und trotz des ungeheuren Über-

*) Dem widerspricht wohl nicht der Brief vom 15. November 1802, wo er nach der Mitteilung, daß von der Braut funfzehnhundert Verse bereits fertig seien, fortfährt: „Die ganz neue Form hat auch mich verjüngt, oder vielmehr das Antikere hat auch mich altertümlicher gemacht; denn die wahre Jugend ist doch in der alten Zeit. Sollte es mir gelingen, einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geist aufzufassen, wie mein jetziges Stück geschrieben ist und auch viel leichter geschrieben werden konnte, so würde ich alles geleistet zu haben glauben, was billigerweise jetzt gefordert werden kann." Schwerlich will er sagen, daß er den Tell ganz in antiker Form dichten wolle wie die Braut, sondern er meint wohl vornehmlich jene Vereinfachung der Fabel, nach der er hier strebte, und die ihm so viele künstlerische Vorteile zu bieten schien. Damit stimmt auch, was er in jenem ersten Briefe (9. September) über den Tell mitteilt, über sein Studium Tschudis und die Schwierigkeit der poetischen Behandlung, mit dem Zusatz: „Indes stehen schon die Säulen des Gebäudes fest und ich hoffe, einen soliden Bau zustande zu bringen." Jedenfalls, und das ist die Hauptsache, zeigt der Erfolg, daß er beim Tell an die Form der antiken Tragödie nicht von fern gedacht hat.

3. Schicksal und Schuld.

Bei Besprechung des Wallenstein mußte die Auffassung, die in diesem Stücke eine „antikisierende Schicksalstragödie“ sehen wollte, bestimmt als irrig zurückgewiesen werden. Ganz anders steht es bei der Braut von Messina; hier ist die Schicksalsidee ganz unverkennbar wirklich vorhanden, und zugleich ist Schillers Absicht, eine Tragödie im antiken Stile zu dichten, ausdrücklich durch ihn selbst bezeugt. Ich brauche nur auf bekannte Äußerungen von ihm zu verweisen, so an Körner am 13. Mai 1801 nach Vollendung der Jungfrau von Orleans, er habe Lust, sich nunmehr „in einer einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen,“ oder später, sein Stück „lasse sich wirklich wie eine Äschyleische Tragödie an.“ Besonders bezeichnend ist auch sein Wort an Wilhelm von Humboldt nach Vollendung des Dramas, am 17. Februar 1803: „Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen. Sie werden daraus urteilen, ob ich als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte. Ich habe es nicht vergessen, daß Sie mich den modernsten aller neueren Dichter genannt und mich also im größten Gegensatz mit allem, was antik heißt, gedacht haben. Es sollte mich also doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständnis abzwingen könnte, daß ich auch diesen fremden Geist mir zu eigen machen können.“ Die Stelle ist auch deshalb von Bedeutung, weil sie gewisse übertriebene Darstellungen (z. B. von Hettner) auf ihr richtiges Maß zurückführt, die uns glauben machen wollen, Schiller habe in dieser Zeit sich gänzlich von seinen früheren Ansichten abgewandt und gleichsam mit seiner poetischen Vergangenheit gebrochen. Denn wenige Jahre vorher, z. B. in seinem Briefe an den Professor Süvern vom 26. Juli 1800, erkannte er noch die griechische Tragödie trotz aller Verehrung klar als eine Erscheinung ihrer Zeit an, die niemals wiederkehren könne, und die „der Gegenwart als Maßstab und Muster aufzudrängen, die Kunst eher töten als beleben hieße.“

Aber auch noch während der Arbeit an der Braut klingen seine Äußerungen durchaus nicht so, als sei er jetzt völlig in den Bann der antiken Welt und ihrer Wiederbelebung getreten. An Körner z. B. giebt er am 9. September 1802 als Gründe für die Wahl dieses Stoffes an: 1. er sei damit in Absicht auf den Plan, der sehr einfach sei, am weitesten gewesen, 2. er habe eines gewissen Stachels der Neuheit der Form bedurft, und einer solchen Form, die einen Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, 3. er habe etwas wählen müssen, was nicht de longue haleine sei, weil er nach der langen Pause notwendig bedürfe, wieder etwas fertig vor sich zu sehen. Wenn er dann hinzufügt, nach Vollendung der Braut solle es hurtig an Warbeck und unmittelbar nach diesem an Wilhelm Tell gehen, so läßt auch dies gewiß nicht auf grundsätzliche Überzeugung von der alleinseligmachenden griechischen Form schließen; denn schwerlich konnte er Warbeck oder Tell so behandeln wollen.*) Ebenso sehen wir denn auch aus den obigen Worten an Humboldt, daß er auch jetzt noch, trotz jener „Affinität" zur griechischen Welt, die er sich selbst in einer andern Briefstelle an Humboldt (26. Oktober 1795) zuschreibt, und trotz des ungeheuren Über-

*) Dem widerspricht wohl nicht der Brief vom 15. November 1802, wo er nach der Mitteilung, daß von der Braut funfzehnhundert Verse bereits fertig seien, fortfährt: „Die ganz neue Form hat auch mich verjüngt, oder vielmehr das Antikere hat auch mich altertümlicher gemacht; denn die wahre Jugend ist doch in der alten Zeit. Sollte es mir gelingen, einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geist aufzufassen, wie mein jetziges Stück geschrieben ist und auch viel leichter geschrieben werden konnte, so würde ich alles geleistet zu haben glauben, was billigerweise jetzt gefordert werden kann." Schwerlich will er sagen, daß er den Tell ganz in antiker Form dichten wolle wie die Braut, sondern er meint wohl vornehmlich jene Vereinfachung der Fabel, nach der er hier strebte, und die ihm so viele künstlerische Vorteile zu bieten schien. Damit stimmt auch, was er in jenem ersten Briefe (9. September) über den Tell mitteilt, über sein Studium Tschudis und die Schwierigkeit der poetischen Behandlung, mit dem Zusatz: „Indes stehen schon die Säulen des Gebäudes fest und ich hoffe, einen soliden Bau zustande zu bringen." Jedenfalls, und das ist die Hauptsache, zeigt der Erfolg, daß er beim Tell an die Form der antiken Tragödie nicht von fern gedacht hat.

gewichts, das die eben vollendete, mit der vollen Frische des Gelingens vor ihm stehende Tragödie dieser Anschauung geben mußte, doch den antiken Geist immerhin als einen „fremden“ bezeichnet und nicht im mindesten Humboldts Behauptung (6. November 1795) widerspricht, daß er der modernste aller Dichter sei; nur meint er, trotzdem sich jenen Geist in einem einzelnen Falle angeeignet, ihn in diesem Werke zum Ausdruck gebracht zu haben.

Was ihn zu solcher Versenkung in die griechische Welt führte, war zunächst natürlich die allgemeine Richtung seines Geistes auf das Klassische und Einfache in der Kunst, die aus jener „Affinität“ hervorging; an der griechischen Tragödie aber war es offenbar außer diesem allgemeinen Charakter besonders ein bestimmter dramatischer Gesichtspunkt, der ihm den Versuch einer Annäherung an diese Kunstform nahe legte. Eines fand er hier mit unvergleichlicher Gewalt ausgedrückt, was für den Dramatiker von hoher Bedeutung war. Ich habe zwar wiederholt darauf hingewiesen, daß die Schicksalsidee, wie wir sie im Sophokleischen Ödipus finden, weit entfernt ist, überhaupt die Grundlage der griechischen Tragödie zu bilden, aber es ist klar, warum trotzdem gerade diese Idee mit besonderer Stärke sich dem Leser antiker Dramen aufdrängen und vor allem den dramatischen Dichter in seinen Bann ziehen muß. Die höchste Forderung der tragischen Kunst ist, daß das tödliche Geschick, welches den Helden ergreift, vom Leser oder Hörer im strengsten Sinne als notwendig anerkannt werde, daß kein Schatten eines Zweifels in seinem Gemüt übrig bleibe, ob es nicht auch anders sich hätte wenden können; jeder Gedanke an Willkür und Zufall erweckt hier ein tiefes Unbehagen, das mit der erhebenden Wirkung der Tragödie unvereinbar ist. Darum sehen wir den Dichter stets bestrebt, diese Unvermeidlichkeit des tragischen Ausgangs möglichst anschaulich und überzeugend zu machen; mit welcher erstaunlichen Kunst erreicht z. B. Schiller dies im Wallenstein. In Ödipus' Schicksal aber findet sich das unentrinnbar Notwendige, das schlechthin Unabänderliche in der strengsten Form: es ist

durch ein unabwendbares Schickſal, dem der Menſch nicht entgehen kann, ſchon vorher feſt beſtimmt. Dies iſt ohne Zweifel Schillers Hauptbeweggrund geweſen, die Schickſalsidee in ſein Werk aufzunehmen. An dem Sophokleiſchen Drama bewunderte er außerdem beſonders die Kunſt des Dichters, durch die das Furchtbare, um das es ſich handelt, beim Beginn des Stückes bereits vollzogen iſt. Darin liegen, wie er ſchon am 2. Oktober 1797 an Goethe geſchrieben hatte, für den Dichter „unermeßliche Vorteile.“ Als einen von ihnen hebt er hervor: „Das Geſchehene iſt, als unabänderlich, ſeiner Natur nach viel fürchterlicher, und die Furcht, daß etwas geſchehen ſein möchte, affiziert das Gemüt ganz anders als die Furcht, daß etwas geſchehen möchte.“ Dieſen Vorteil hat unſer Dichter ſich allerdings bei der Geſtaltung ſeines Stoffes nicht in gleichem Maße zu eigen gemacht, und wir werden ſehen, warum er dies nicht konnte. Das unentrinnbare Schickſal ſelbſt aber nahm er auf, freilich nicht, ohne auch dieſe Idee ſelbſtändig zu geſtalten, wie eine Vergleichung mit dem antiken Begriffe zeigen wird.

Das Schickſal bei Sophokles und bei Schiller.

Ödipus' Schickſal iſt vorherbeſtimmt und iſt unabwendbar. Es leuchtet ein, daß jemehr mit dieſen beiden Merkmalen des Begriffs Ernſt gemacht wird, deſto beſtimmter eine ſittliche Schuld, eine Verantwortung ausgeſchloſſen iſt. Dies hat Sophokles aufs klarſte eingeſehen und deshalb die Darſtellung in ſeiner Tragödie ſo eingerichtet, daß dem Helden keinerlei Schuld an ſeinen furchtbaren Taten zur Laſt fällt. Er hat den Schickſalsſpruch erfüllt, ohne es zu ahnen, ſozuſagen in der Unſchuld ſeines Herzens; erſt Jahre nachher, als jener Vorfall im Dreiwege ſeinem Gedächtnis beinahe entſchwunden iſt, werden ſeine Taten enthüllt, und was an ſich ihn nicht im mindeſten beſchwerte, wird nun plötzlich zur Greueltat. Zwar haben nicht wenige Beurteiler des Sophokles mannigfache Anklagepunkte erhoben, um den Helden als ſchuldig zu erweiſen und ſo die Ge-

rechtigkeit des Schickſals zu retten. Vor allem tadelt man die blinde leidenſchaftliche Wut, die er bei dem Totſchlag des Laios zeige, ſowie den Leichtſinn, der ihn zur Heirat der unbekannten Königin veranlaſſe: er hätte, meint man, durch den Orakelſpruch gewarnt, jede Ehe fliehen, vor jedem Streit zurückbeben müſſen. Indes erſtens kann ſo nur geſprochen werden, wenn man den Begriff der Unabwendbarkeit des Schickſals außer acht läßt; denn bleibt dieſer beſtehen, ſo kann auch das beſonnenſte, weiſeſte, beſcheidenſte Handeln keine Änderung hervorbringen. Aber vor allem: wenn der Dichter ſeinem Helden eine Schuld in dieſem Sinne geben und alſo die Urſache ſeines ſchrecklichen Sturzes in ihn ſelbſt legen wollte, ſo mußte er in ſeinem Charakter und in ſeiner Handlungsweiſe diejenigen Punkte irgendwie hervortreten laſſen, in denen die Schuld liegen ſollte. Nun aber wird in dem ganzen Stücke nicht eine ſeiner Taten, die ſo ſtark die ſittliche Entrüſtung jener Beurteiler hervorgerufen haben, nicht ein einziges Mal auch nur mit einem mißbilligenden Seitenblick betrachtet. Weder ihm ſelbſt noch ſonſt irgend jemandem fällt es ein zu ſagen, er hätte nicht Korinth verlaſſen, nicht ohne Aufklärung von Delphi ſcheiden, nicht den Laios töten, nicht nach Theben gehen, nicht die Jokaſte heiraten ſollen. Alle halten offenbar ſeine Tat im Dreiwege, wo die Notwehr ausdrücklich hervorgehoben wird, ſowie ſeine Heirat der unbekannten Königin für die ſelbſtverſtändliche und tadelloſe Handlungsweiſe eines tapferen und ehrliebenden Mannes. Wie nahe hätte es gelegen, bei der Erzählung des Totſchlages und ſpäter nach Enthüllung des Ganzen ihm ſelbſt oder einem ſeiner Umgebung eine Wendung der Art in den Mund zu legen: wärſt du doch weniger jähzornig, weniger leichtſinnig geweſen, hätteſt du doch deinen Schlag zurückgehalten, nicht unbedacht eine fremde Frau geheiratet! Aber nichts davon: „Wäre ich doch nie geboren, wäre ich doch als Kind umgekommen," das iſt der einzige, immer wiederholte Wunſch, der ausgeſprochen wird. Ja damit noch nicht genug; Sophokles wollte noch ſicherer ſein, daß ſeine Abſicht nicht mißverſtanden werden könne (was ihm freilich gegenüber

der Befangenheit neuerer Beurteiler doch nicht gelungen ist), er schrieb deshalb den Ödipus auf Kolonos;*) und hier läßt er seinen Helden wiederholt und mit beredten Worten die Schuldfrage erwägen: wie grauenvoll auch seine Taten äußerlich aussähen, so sei in ihnen doch kein Unrecht enthalten, er sei, wie es ausdrücklich heißt, „rein vor dem Gesetz," was er klar und überzeugend durch die Vorherbestimmung und durch seine Unkenntnis der Personen, sowie auch durch die Notwehr, zu der er sich gezwungen sah, nachweist. Es ist somit für einen unbefangenen Leser kein Zweifel möglich, mag ihm dies Ergebnis nun gefallen oder nicht, daß nach Sophokles' Absicht eine Schuld des Ödipus nicht vorhanden ist, d. h. sein Charakter enthält nicht die wirkende Ursache seiner Greueltaten.

Ohne mich vorläufig auf eine Beurteilung dieses Sophokleischen Schicksalsbegriffs vom künstlerischen wie vom sittlich-philosophischen Standpunkte einzulassen, will ich, zu Schiller zurückkehrend, zunächst nur die Tatsache aussprechen, die sich jedem Leser hier sofort aufdrängt und die uns den Ausgangspunkt für unsere Betrachtung geben soll, daß nämlich unser Dichter in diesem antiken Begriffe eine ganz wesentliche, tiefgreifende Änderung getroffen hat, indem er seinen Helden in der Tat in Schuld verstrickte. Die sittliche Beschaffenheit von Cesars Charakter ist die Ursache seiner Freveltat: indem er den Bruder niederstößt, ist er nicht wie Ödipus unwissend und sozusagen unbeteiligt, sondern er weiß, daß er den Bruder tötet, er will ihn töten und ladet die ganze Verantwortung einer bewußten Tat auf sich, wie dies unmittelbar jedem klar ist, der die Szene liest. Es ist kein Zweifel, daß Schiller durch diese

*) Sehr treffend und sinnig ist Herders Wort in der Adrastea (Suphan 23, 382): „Ödipus, als Mörder seines Vaters enthüllt, der unschuldig-schuldige Ödipus steht da, blind, ein Verbannter. — Da erschien sein Schatten dem bejahrten Sophokles und sprach: bring mich zur Ruhe! Die Fabel meines Schicksals ist nicht beendet. Sophokles folgte der Stimme und schrieb den Ödipus in Kolone."

Änderung zunächst sein Drama dem Gemüte seiner Leser ansprechender und zugänglicher gemacht hat. Denn die Vorstellung eines ohne Schuld vernichtenden Schicksals ist für unsere moderne Auffassung schroff und abstoßend, und dies ist eben auch der Grund, warum man an dem klaren Sinne des Sophokles so viel und so beflissen gedeutelt hat. Dieser Mißstand scheint hier beseitigt zu sein. Dort wird uns vorgeführt, wie ein trefflicher, hochstehender, von den besten Absichten beseelter Mann plötzlich erfährt, daß er, ohne die geringste Spur der Beabsichtigung solcher Frevel vor einer Reihe von Jahren seinen Vater getötet hat und mit seiner Mutter in Blutschande lebt; er straft sich selbst aufs gräßlichste, und uns wird zugemutet, daß dies alles einer unvermeidlichen Notwendigkeit zufolge so habe kommen müssen. Dagegen bei Schiller wird der uns sehr einleuchtende Satz gelehrt, daß der Übel größtes die Schuld sei. Dies ist uns sittlich befriedigend, für jenes fehlt uns jeder sittliche Maßstab.

Aber ein schweres Bedenken erhebt sich. Wenn wirklich Don Cesar durch eigenes leidenschaftliches Handeln, nicht anders als etwa Ajas, Othello, Wallenstein, schuldig wird, welche Bedeutung hat dann überhaupt das Schicksal? Ist seine Tat frei, aus seinem Charakter hervorsprossend, wie kann sie gleichzeitig Gegenstand eines vorlängst ausgesprochenen unentrinnbaren Orakels sein? Muß er so handeln, so kann ihn keine Verantwortung treffen, und doch empfinden wir ganz klar, daß, wenn er wollte, er anders handeln könnte, und daß er also verantwortlich ist. Ist dieser Widerspruch nicht schlechthin unlösbar? Man könnte den Ausgleich darin suchen, daß die Tat Cesars nicht so bestimmt durch die Weissagung angegeben ist wie etwa die des Ödipus; nur im allgemeinen wird angedeutet, daß die Schwester Ursache für den Untergang der beiden Brüder sein werde, nicht aber die Art und Weise, wie sich dies vollziehen müsse. Daß also Cesar gerade diese Erfüllung durch Brudermord und Selbstmord herbeiführt, das geht aus seinem leidenschaftlichen Gemüt, aus selbstverschuldeter Verblendung hervor,

das ist seine freie Tat, für die er verantwortlich bleibt. Er hätte sich davon reinhalten können, und es wäre dann jenes Orakel auf irgend einem andern Wege erfüllt worden, ohne ihn mit so furchtbarer Schuld zu beflecken.

Auf diese Weise wäre jener Widerspruch allerdings beseitigt, aber ein sehr seltsamer Begriff des Schicksals und seiner Voraussagung ergiebt sich alsdann. Denn wie kommt der menschliche Geist überhaupt dazu, den Gedanken einer Vorausbestimmung zu fassen und weiterzugestalten? Ohne Zweifel liegt der dichtenden Volksphantasie bewußt oder unbewußt die philosophische Weltanschauung von dem Zusammenhang alles Geschehens zu Grunde. Der Gedanke, daß alles, was geschieht, nach einer unbedingt notwendigen, unlöslichen Verkettung von Ursache und Wirkung geschieht, ist zu natürlich und einleuchtend, als daß wir ihm nicht unter allen Völkern begegnen sollten. Bei jeder Veränderung fragt der menschliche Geist nach der Ursache, und wo er keine sieht, setzt er sie doch notwendig voraus. Also auch da, wo den Menschen die Einsicht in den Zusammenhang fehlte, z. B. bei außergewöhnlichem Glück und Unglück, sagten sie sich: dies alles *muß* so sein; eine Verknüpfung von Ursache und Wirkung, die wir nicht kennen, die aber einer übermenschlichen, göttlichen Einsicht bekannt sein kann, bringt mit Notwendigkeit gerade diesen Verlauf der Dinge hervor. Bei dem natürlichen Drang, der allen Menschen innewohnt, den Schleier der Zukunft zu lüften, entwickelte sich hieraus die Vorstellung einer Weissagung. Der Gott, vor dessen Blick die ganze Entwicklung der Zukunft aufgehellt ist, kann einen einzelnen Punkt herausgreifen und ihn der menschlichen Blindheit enthüllen; wir aber können natürlich von der ursächlichen Verknüpfung nichts ahnen, die zu diesem Ziele führt, weil uns die Mittelglieder unbekannt sind. Es ist also völlig klar, daß der Gott das *Ziel* nur deshalb wissen kann, weil er den *Weg* kennt. Äußerst ungereimt wäre demnach die Vorstellung, daß nur das Ergebnis feststünde, also hier der Tod der Brüder durch die Schwester, daß dies Ergebnis aber eine Folge ganz verschiedener Handlungen sein könne; mit

anderen Worten: diese Geschwister mögen handeln wie sie wollen, leidenschaftlich und jähzornig oder weise und besonnen, selbstsüchtig oder aufopfernd, gut oder böse, immer wird sich ihr Geschick derart gestalten, daß es auf irgend eine Weise dahin ausgedrückt werden kann: die Schwester sei die Ursache des Todes der Brüder gewesen. Es würde damit dem ganzen Schicksalsbegriffe jede Spur von Begreiflichkeit und Berechtigung genommen sein. Hebt man die unbedingte Notwendigkeit alles Geschehens auf und gestattet der Willkür des Menschen ein Eingreifen in die festgeschlossene Kette, so erscheint es rein grillenhaft, daß der übrigbleibende Rest dieses Geschehens nun auf eine vorlängst ausgesprochene Formel passen solle. Es wäre dies eine seltsame Verzerrung jenes Begriffes, der ursprünglich aus großartig einheitlicher Weltanschauung hervorgegangen war.

Mit dieser Lösung ist es also nichts. Dagegen tritt uns eine andere Betrachtung nahe, wodurch eine tieferliegende Ausgleichung gegeben werden könnte. Denn wenn die übermenschliche allwissende Einsicht, welche die Tatsache der Zukunft, die Ermordung Manuels durch Cesar, vorausweiß, notwendig ebenso sicher die Ursache dieser Tatsache kennt, so steht unter diesen Ursachen in erster Linie die Beschaffenheit der Charaktere samt allen daraus hervorgehenden Beweggründen und Entschließungen. Auch diese sind ein Teil der unzerbrechlichen Kette von Ursache und Wirkung. Jedes menschliche Wollen und Handeln ist ein Ergebnis zwingender Ursachen. Diese Ursachen sind nur so außerordentlich mannigfaltig und verwickelt, daß es dem menschlichen Scharfblicke nur in seltenen Fällen möglich ist, mit voller Sicherheit eine Vorherbestimmung der Handlungsweise eines andern aufzustellen. Wallenstein sagt zwar, daß, wer des Menschen Kern untersucht habe, auch sein Wollen und sein Handeln wisse; aber, abgesehen davon, daß er selbst sich völlig täuscht, indem er dies sagt, wie wenige Menschen, einschließlich uns selbst, kennen wir denn so bis zum Kerne genau, daß wir alles in Rechnung ziehen könnten, was ihr Wollen und Handeln bestimmt, Naturanlage, Leidenschaften und Vorurteile, Grundsätze und Lebens-

anſchauungen, alles, was ſich in ihnen durch Vererbung, Erziehung, Beiſpiel, Nachdenken, Gewohnheit, Temperament feſtgeſetzt und ausgebildet hat; und nun die unendlichen, uns unbeſtimmbaren Reihen der äußeren Dinge, das Handeln Dritter, das ihren Weg kreuzt und durch Anziehung und Abſtoßung auf ihre Bahn einwirkt. Aber für das Auge der Allwiſſenheit liegen alle dieſe ſcheinbar unendlich verwirrten Fäden ſo klar und überſichtlich da, wie etwa vor dem Blick des Aſtronomen die Bewegungen der Geſtirne, deren Kenntnis ihn befähigt, eine Sonnenfinſternis oder das Zuſammentreten zweier Sterne bis auf die Sekunde genau für Jahrtauſende vorher zu wiſſen. Mit derſelben Unfehlbarkeit, wie ſchon Kant ausgeführt hat, muß eine allwiſſende Macht jeden beliebigen Punkt aus der Zukunft jedes Menſchen, alſo auch jeden ſeiner Entſchlüſſe, jede Regung ſeines Willens vorausſehen.*)

So angeſchaut liegt kein Widerſpruch mehr darin, daß Don Ceſar zugleich frei handelt und doch damit genau die vom Schickſal geweisſagte Tat in Erfüllung bringt. Denn frei handeln heißt dem Charakter gemäß handeln, wodurch das Zwingende des Motivs nicht etwa aufgehoben, ſondern gerade beſtimmt wird; frei heißt ſolche Handlung, weil ſie anders ſein könnte, wenn der Menſch anders *wollte*, aber ſein Wollen iſt durch die tauſend Fäden der vorher angedeuteten inneren und

*) Einen höchſt bezeichnenden Ausdruck hat dieſer Gedanke bei *Meiſter Eckehart* im Anfang des 14. Jahrhunderts gefunden. Vgl. die Ausgabe von Hermann *Büttner*, Leipzig 1903, S. 14: „Mit einem erſten ewigen Blicke ſchaute Gott alle Dinge, wie ſie geſchehen ſollten, und ſchaute in demſelben Blicke, wann und wie er die Kreatur ſchaffen würde; er ſchaute auch das geringſte Gebet und gute Werk, das jemand verrichten würde, und erſchaute, *welches* Gebet und welche Andacht er erhören würde; er ſah, daß du ihn morgen dringlich anrufen und ernſtlich bitten wirſt; und dies Anrufen und Gebet wird Gott nicht erſt morgen erhören, ſondern er *hat* es erhört in ſeiner Ewigkeit, ehe du Menſch wurdeſt. Iſt aber dein Gebet nicht redlich und ohne Ernſt, ſo wird dir Gott es nicht *jetzt* verſagen: er hat es dir ſchon in ſeiner Ewigkeit verſagt. So hat Gott mit ſeinem erſten ewigen Blicke *alles* erſchaut. Er wirkt nichts auf Veranlaſſung, ſondern es iſt ſchon alles vorgewirkt."

äußeren Urſachen beſtimmt und kann daher nicht anders ſein als es iſt. Den vollſten Eindruck des freien Willens in dieſem Sinne haben wir gerade dann, wenn wir am deutlichſten den bedingungsloſen Zwang des Charakters empfinden. Wenn Luther ſagt: „Ich kann nicht anders," ſo iſt gerade dies die höchſte Tat freier ſittlicher Selbſtbeſtimmung. Aber es drängt ſich hier unabweislich die Frage auf, wie es, wenn dem ſo iſt, mit der Verantwortung des Menſchen ſtehe; denn wenn ich nicht anders wollen kann, ſcheint es, ſo kann ich auch für dies mein Wollen, mag es ſchlecht oder gut ſein, nicht zur Rechenſchaft gezogen werden. Dieſe Frage iſt, wenn man von der Theorie der Tragödie ſpricht, worin die Begriffe Schuld und Sühne eine ſo große Rolle ſpielen, nicht zu umgehen. Verſtandesmäßig rein zu löſen wird ſie wohl nicht ſein, ſondern wird ein ungelöſtes Problem bleiben, wie ſie es iſt, ſo lange Menſchen philoſophiert haben. „Unſer Leben iſt, wie das Ganze, in dem wir enthalten ſind, auf eine unbegreifliche Weiſe aus Freiheit und Notwendigkeit zuſammengeſetzt" (Goethe, Wahrheit und Dichtung, elftes Buch). Man kann ſich nur dahin beſcheiden, und es genügt auch für unſeren Zweck, daß man beide Tatſachen ohne Rückhalt anerkennt: erſtens daß der Sachverhalt unſeres Handelns wirklich der oben dargelegte iſt, daß nur ein ernſtes und ehrliches Beſinnen auf die allein mögliche Art und Weiſe alles Geſchehens dazu gehört, um überzeugt zu ſein, daß alles, was geſchieht, geſchehen muß; zweitens aber daß wir trotzdem bei jeder unſerer Handlungen das volle Gefühl der Verantwortung haben, daß wir ganz unzweifelhaft, mag jene philoſophiſche Einſicht noch ſo klar in uns ſein, jedem, der Unrecht tut oder eine Pflicht verſäumt, mögen wir ſelbſt es ſein oder ein anderer, einen Vorwurf machen und ſagen: du hätteſt anders handeln ſollen.

Mit anderen Worten: wir erkennen zwar die Beſchaffenheit des Charakters als das Ausſchlaggebende an, machen aber den Menſchen für dieſe Beſchaffenheit ſeines Charakters verantwortlich; wenn auch nur bis zu einem gewiſſen Grade; denn wir ziehen bei ſolcher Beurteilung freilich die vorher genannten

wirkenden Kräfte mit in Rechnung, Naturanlage, Bildungsgrad, Temperament, auch die äußeren Umstände. Aber schließlich kommen wir doch von dem kategorischen Imperativ: „Du sollst" nicht los, den wir keinem Menschen erlassen können. Wenn Christus zu Petrus sagt: „Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen," so ist es uns völlig klar, daß diese Voraussagung des großen Herzenskündigers, vor dessen Blick die Seele seines Jüngers wie ein aufgeschlagenes Buch daliegt, unbedingt sicher in Erfüllung gehen muß. Freilich könnte Petrus anders handeln, wenn er wollte; aber er kann, seinem Charakter zufolge, nichts anders wollen. Trotzdem fühlen wir so gut wie er selbst, daß die volle Verantwortung für diesen unwürdigen, wenngleich nur augenblicklichen Abfall lastend auf ihm ruhen bleibt. Aber so zweifellos gewiß wir jedes einzelnen von diesen beiden Gedanken sind, so vergeblich martert sich der menschliche Verstand ab, sie in Übereinstimmung zu bringen; daher stellt sich die große Mehrzahl der Menschen entweder auf den einen oder auf den andern Standpunkt und verwirft den gegenteiligen. Entweder sie halten an der verantwortlichen Freiheit fest und leugnen, trotz dem entscheidenden Einspruch des Verstandes, die Notwendigkeit alles Geschehens, oder von der letzteren überzeugt, geben sie, trotz dem heftigen Sträuben unseres Gemütes, die Verantwortlichkeit auf. Beides mit Unrecht, wie ich meine. Denn ich darf eine Tatsache nicht leugnen, weil ich sie nicht erklären kann: im tiefsten Grunde, metaphysisch, muß das scheinbar Unvereinbare doch auf irgend eine Weise vermittelt sein.

So bewegt sich also unsere sittliche Weltanschauung zwischen diesen zwei Gedanken, wie zwischen zwei Polen hin und her: der Mensch ist in seinem Tun völlig abhängig, und er ist für sein Tun verantwortlich. Die Darstellung des Sophokles bringt nur den ersteren dieser beiden Gedanken zum Ausdruck. Der Mensch mit all seiner Größe, seiner Macht und Klugheit, ist ein eitles Nichts, dies wird durch den König Ödipus mit erschütternder Gewalt gelehrt. Bei Schiller wird dieser Gedanke durch den zweiten Grundsatz ergänzt, daß das Verderben, welches

den Menschen trifft, eine Folge seines eigenen freien Handelns, seiner Schuld oder Sünde ist. Stellen wir nun, da es sich um den Begriff des Schicksals handelt, zunächst einmal nur die Frage, welcher von jenen beiden sittlichen Grundgedanken, an sich betrachtet, als geeigneter erscheint, um durch die Form der Voraussagung des Schicksals zum Ausdruck zu kommen, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Der erstere von ihnen, die unbedingte Abhängigkeit des Menschen, kann durch nichts furchtbarer und gewaltiger vor Augen geführt werden als durch die völlige Erfolglosigkeit seines Strebens gegenüber dem Schicksal: ein Orakelwort läßt, wie ein Blitz, dem menschlichen Auge einen Punkt seines zukünftigen Schicksals erscheinen, alles übrige bleibt mit Nacht bedeckt. Vergebens bemüht sich der Mensch, die entgegengesetzte Richtung einzuschlagen, um das Gräßliche zu meiden; er muß des Weges wandeln, der dahin führt. Die menschliche Ohnmacht und Blindheit kann nicht ergreifender ausgedrückt werden. Dagegen um uns die Wahrheit einzuschärfen, daß der Übel größtes die Schuld sei, bedarf es in der Tat keines Orakelspruches. Daß Don Cesar, wenn er in blinder Wut seinen Bruder niedersticht, dadurch ein Verbrechen auf sich ladet, das mit der vollen Wucht sittlicher Verantwortung auf ihm lastet und endlich nur durch die freie Tat seiner Selbstopferung gesühnt werden kann, diese Wahrheit kann durch den Umstand, daß das Schicksal seine Sünde und seine Sühne vorausgewußt hat, in keiner Weise eindringlicher und überzeugender werden. Man muß also zugestehen, daß die Schicksalsidee, die in der Sophokleischen Tragödie von selbst und ohne weiteres Zutun der unzweideutige Ausdruck für den Grundgedanken des Stückes ist, in dem Schillerschen Drama ohne Zusammenhang mit dem wichtigsten Gedankengehalt des Werkes dasteht.

Aber noch mehr. Ein weiterer überwiegender Vorteil ergiebt sich für die Sophokleische Darstellung ebenfalls aus der Beschränkung auf jenen einen Grundgedanken. Zunächst zwar hat ja die einseitige Ausprägung desselben etwas Niederdrückendes und Demütigendes für unser Gemüt, und wir empfinden am

Schluß des König Ödipus diejenige Art von Erhebung nicht, die eben auf dem sittlichen Zusammenhange von Schuld und Sühne beruht, und die ohne Zweifel mit ganz besonderer Gewalt unsere Seele bewegt. Aber trotzdem trägt die Sophokleische Tragödie den Keim zu der vollkommensten sittlichen Erhebung in sich. Sinkt zunächst alle menschliche Größe, Glück, Macht und Klugheit, vor dem zerschmetternden Schlage des Schicksals dahin, so bedarf es doch nur einer gewissen Zeit, damit der Mensch sich auf die unverlierbare Überlegenheit seiner sittlichen Natur besinne. Derselbe Ödipus, der hier die Nichtigkeit alles menschlichen Wesens so stark empfand, kann sich auf Kolonos im stolzen Gefühle seiner Unschuld aufrichten. Er erhebt sich zu der tief sittlichen Anschauung, daß nur die Tat sein eigen ist, und ihm angerechnet werden kann, die er mit freiem Willen und Absicht getan hat. Er hat etwas in sich gefunden, was größer ist als das Schicksal. Das Schicksal hat zwar seine Hand zwingen können, den Vater zu töten, aber über seine Gesinnung, über den eigentlichen Kern seines Wesens hat es keine Macht; er ist nach wie vor „rein vor dem Gesetz." Einer solchen Erhebung ist Don Cesar nicht fähig; hier hat das Schicksal nicht bloß seine Hand gezwungen, sondern er hat ein bewußter, schuldiger Brudermörder werden müssen; hier ist die Axt an die Wurzel seines sittlichen Wesens gelegt. Es ist erhebend, daß der Mensch etwas in sich hat, das unberührt bleibt, selbst wenn das Schicksal ihn zwingt, äußerlich das Furchtbarste zu tun; aber es ist eine zermalmende Vorstellung, daß es eine Macht geben soll, die den Menschen nicht bloß zwingen kann, den Bruder zu töten, sondern die sogar sein Herz zwingen kann, den Brudermord zu wollen.

Man sieht, gerade dadurch, daß Sophokles von dem Grundgedanken seines ersten Stückes, dem Gefühl unbedingter Abhängigkeit des Menschen, das eigentlich sittliche Gebiet fern hielt, konnte er im zweiten das Freiheitsbewußtsein zu so erhabener Würde steigern; denn nun stehen jene beiden Gedanken so wenig im Widerspruch, daß vielmehr das folgerichtige Weiterdenken des ersten notwendig zu dem zweiten führt: die niederdrückende

Wahrheit, daß der Schuldloſe vom Schickſal zur furchtbarſten Tat gezwungen wird, hat zur notwendigen Kehrſeite die erhebende Wahrheit, daß die furchtbarſte Tat den Unglücklichen nicht ſchuldig machen kann. Aber dies iſt augenſcheinlich nur dann möglich, wenn eine ſittliche Schuld nicht vorhanden iſt; diejenigen Ausleger alſo, die dem König Ödipus eine ſolche geben, ſchwächen nicht nur den Eindruck dieſes Stückes ab, ſondern ſie nehmen auch dem Helden auf Kolonos die überzeugende Kraft ſeiner Worte. Ebenſo wird auch bei Schiller der eine Gedanke von dem andern beeinträchtigt: die Ohnmacht des Menſchen tritt nicht ſo überwältigend heraus, weil wir bei den Vorgängen fühlen, daß auf den Handelnden ſelbſt die Verantwortung für ihr Schickſal ruhen bleibt; und die Wucht der Verantwortung wird wieder geſchwächt, weil oder ſofern wir uns erinnern, daß dies alles doch eigentlich vorlängſt verkündigtes Schickſalswerk iſt. Ganz rein und wahrhaft großartig iſt bei Schiller der Eindruck erſt von da an, wo alles Schickſalsweſen abgeſtreift iſt und wir bloß auf dem menſchlichen Grunde der ſchuldbeladenen Seele Don Ceſars zur erhebenden Sühne geführt werden; jetzt erwächſt aus dem Charakter ſelbſt mit zwingender Notwendigkeit der tödliche Ausgang und erſchüttert uns mit der tiefſten Tragik, aber mit einer Tragik, an der die Schickſalsidee keinen Anteil mehr hat.

Aber Schiller begnügte ſich nicht damit, die vom Schickſal verhängte Tat durch den Charakter ſeines Helden zu begründen, ſondern er verknüpfte ſie auch weiter zurück mit der Vergangenheit. Die Mordtat Ceſars wird nicht bloß aus ſeiner leidenſchaftlichen Gemütsanlage abgeleitet, ſondern es wird auch wiederholt und ausdrücklich darauf hingewieſen, daß die Urſache zu allem Unheil in dem Frevel des Vaters liege, gegen den der Ahnherr einen furchtbaren Fluch ausgeſprochen habe; alſo der Gedanke, daß die böſe Tat fortzeugend Böſes gebären müſſe. Beruhte nach dem bisher Erörterten die allgemeine Vorſtellung von der Möglichkeit einer Schickſalsvorausſagung

auf der Einsicht, daß alles aus zwingenden Ursachen geschieht, so tritt uns hier die Forderung entgegen, daß bestimmte Vorgänge bestimmte Wirkungen haben:

„Die Zeit ist eine blühende Flur,
Ein großes Lebendiges ist die Natur,
Und alles ist Frucht und alles ist Samen."

Ein großer Unterschied ist freilich in diesem Falle zwischen der Sicherheit des Schlusses von der Wirkung auf die Ursache und umgekehrt. Wo ich einen Keim sehe, ist notwendig ein Same gewesen, aber es fehlt viel, daß jedes Samenkorn einen Keim entwickelte, sowie jeder Mensch notwendig eine unendliche Reihe von Vorfahren hat, aber das Geschlecht kann mit jedem abbrechen. Wo sich der Funke des Blitzes entladet, ist notwendig die Ursache vorhanden, Ansammlung der Elektrizität, aber diese angesammelte Kraft braucht nicht notwendig zum zündenden Blitzstrahl zu werden, sie kann sich unter Umständen in die allgemeine Elektrizität der Erde oder des Luftraumes verlieren und ihre Wirkung für unsere Wahrnehmung völlig gleich Null werden. Der Grund ist, daß zur Erzeugung einer bestimmten Wirkung, z. B. zur Entwicklung des Keimes, außer der eigentlichen Ursache, der Keimkraft des Samenkorns, eine ganze Reihe von Bedingungen vorhanden sein müssen, Erdreich, Luft, Licht, Wärme, Feuchtigkeit u. dgl., deren jedes durch sein Fehlen die Wirkung vernichtet, und daß ferner andere Ursachsreihen hemmend eingreifen können. Ebenso in der sittlichen Welt. Die Sünde des Vaters kann in dem Sohne wieder Sünde zeugen, aber es können auch hunderte von anderen Reihen ursächlicher Verknüpfung diese eine kreuzen, ablenken, schwächen, rückläufig machen, so daß auch aus einem „wilden Stamme" eine reine Seele entspringt, so gut wie das Umgekehrte stattfinden kann. Aber dem menschlichen Geiste, der überall Zusammenhang sucht, ist es natürlich, besonders bei Taten von ungewöhnlicher und erstaunlicher Größe, nach einer Ursache dieser Art zu suchen und die entsprechende Wirkung zu erwarten. Wenn demnach tatsächlich oft gewissen Geschlechtern ein gewisser Charakter, im

Guten wie im Bösen, eigen ist, gewisse Arten von Frevelmut oder Edelsinn in ihnen einheimisch sind, so ist es doppelt begreiflich, daß die Sage zu allen Zeiten von hervorragenden Familien zu erzählen weiß, in denen von Geschlecht zu Geschlecht sich Untat und Unheil fortpflanzt, indem „eine Frevelhandlung die andere in enggeschlossener Kette grausend anfaßt."

Aber das Vorkommen eines solchen Familienfluches („Alastor") macht ein Drama an sich noch nicht zur Schicksalstragödie, wenn nicht die Unvermeidlichkeit ausdrücklich durch Vorhersagung hervorgehoben wird. Die Verwechslung dieser beiden Dinge hat wohl größtenteils das sonst unbegreifliche Vorurteil verschuldet, daß die alte Tragödie ihrem Wesen nach Schicksalstragödie sei,*) weil das griechische Drama vielfach in solchen fluchbeladenen Geschlechtern spielt und z. B. von den vierzehn Stücken des Äschylos und Sophokles acht der Geschichte des Pelopiden- und Labdakidenhauses angehören. Aber gerade in der einzigen wahrhaften Schicksalstragödie, im König Ödipus, ist von einer Herleitung dieser Art keine Rede. Zwar behaupten nicht wenige Beurteiler, unter anderen Richard Wegener in seinem gedankenreichen Aufsatze über die Braut von Messina (s. oben, S. 2), dieser Zusammenhang habe sich für jeden Griechen von selbst verstanden, da das Verbrechen des Laios, welches ihm nach der Sage den Fluch zugezogen, in aller Munde gewesen sei. Ich halte diese Auffassung aber für durchaus irrig; es ist vielmehr keineswegs Zufall, wenn Sophokles, der z. B. in der Elektra, und auch in der Antigone, den Gedanken eines Erbfluches sehr wohl kennt, gerade in den beiden Ödipustragödien jedes Wort einer Andeutung davon vermeidet. Denn diese Vorstellung hat nur dann einen Sinn, wenn wirklich Schuld Schuld zeugt. Da aber Sophokles, wie wir gesehen haben, mit der äußersten Sorgfalt jede sittliche Schuld von seinem Helden fern

*) A. Rosikat in seiner verdienstlichen Abhandlung „Über das Wesen der Schicksalstragödie" (1. Teil. Progr. Königsberg 1891) zeigt, daß dieser Irrtum vornehmlich durch die Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts in Umlauf gekommen ist.

hielt, so würde er sich selbst widersprochen haben, wenn er für die unfreiwilligen Greuel desselben die Ursache in den Sünden des Vaters gesucht hätte. Geriet schon bei der eigenen Verschuldung einer vorherbestimmten Schicksalshandlung unser sittliches Urteil etwas ins Gedränge, so müßte das unschuldige Leiden des Sohnes, als unabwendbare Folge der Sünde des Vaters gefaßt, einen überaus abstoßenden Eindruck machen.*) Hier blieb nichts übrig als was Sophokles tat, den Zusammenhang zwischen Schicksal und Schuld überhaupt zu durchschneiden. Immer aufs neue müssen wir die großartige Folgerichtigkeit dieses tiefdenkenden Dichtergeistes bewundern, der sich auf Herausarbeitung des einen Gedankens beschränkte, daß alles menschliche Wesen, ganz abgesehen von Schuld und Recht, gegenüber dem Walten des Schicksals ein hinfälliges Nichts ist. Dieser Gedanke ist von ewiger Wahrheit und kann dem stolzen und trotzigen Menschenherzen gar nicht eindringlich genug vorgeführt werden; er lehrt uns besonnene Mäßigung im Glück sowie demütige Ergebung in das Notwendige, mag der Mensch nun diese Gewalt, von der er sich unbedingt abhängig fühlt, Schicksal oder Gott, Notwendigkeit oder Vorsehung nennen. Man sieht, es ist eine tief religiöse Auffassung, wie sie dem „frommen Sophokles" natürlich war. Hier immer und immer wieder nach einer Schuld zu fragen, die man ihm oder seinen Eltern aufbürden könnte, zeugt von derselben Kurzsichtigkeit, wie sie der Evangelist von den Jüngern berichtet, welche meinten, die-

*) Dies ist es, was die Vorstellung der Vererbung z. B. in Ibsens Gespenstern so widerwärtig macht: Oswald muß im Wahnsinn enden aus keinem andern Grunde, als weil sein Vater ein unsittliches Leben geführt hat. Wäre er selbst wenigstens ein anteilswürdiger Charakter, für dessen Handeln oder Denken wir uns erwärmen könnten, so kämen wir vielleicht durch einen starken Affekt des Mitgefühls oder der Bewunderung über den peinlichen Eindruck hinweg. Da aber eine so öde, fast inhaltlose Menschengestalt vor uns steht, so haben wir Zeit, die Art und Weise der Begründung seines Schicksals zu überdenken. Und diese ist, auch objektiv betrachtet, außerordentlich anfechtbar; denn viele Väter wie Oswalds, und noch schlimmere, haben kerngesunde und lebensfrohe Söhne, und gar mancher arme, wahnumnachtete Sohn stammt vom biedersten Vater.

jenigen, auf die der Turm in Siloah fiel und erschlug sie, seien schuldig gewesen vor allen Menschen, die zu Jerusalem wohnen; oder welche fragten: „Meister, wer hat gesündigt, dieser oder seine Eltern, daß er ist blind geboren?“

Dagegen gewinnt die Vorstellung von einer fortgeerbten Schuld eine ganz andere Bedeutung, sobald, wie in der Braut von Messina, überhaupt der Held schuldbeladen dasteht. Wir stehen vor dem Zwiespalt, eine Tat zugleich als frei und als schicksalsbestimmt auffassen zu müssen; fällt diese nun für den Täter gar nicht unter sittliche Beurteilung, so ist keinerlei Schwierigkeit vorhanden, und unser Geist verlangt auch keine sittliche Begründung des Schicksalsspruches. Zwingt uns aber die Darstellung des Dichters, die Tat als eine verantwortliche Sünde zu fassen, so muß ein Schicksalsspruch, der der sittlichen Begründung entbehrt, das Peinliche jenes Zwiespaltes erhöhen, weil alsdann das Schicksal nach bloßer Willkür schuldig macht; dagegen wird er begreiflicher, wenn er selbst die Folge andrer schwerer Vergehungen war, weil wir hier eine gewisse Gleichartigkeit zwischen Ursache und Wirkung empfinden. Die unnatürliche Tat des alten Fürsten, die gewaltsame Heimführung der Braut seines Vaters, läßt uns einen heftigen, gewalttätigen Charakter seiner Söhne, der wieder zu blutigen Taten führt, gewissermaßen erwarten, wir stimmen dem Chor bei:

„Es ist kein Zufall und blindes Los,
Daß die Brüder sich wütend selbst zerstören;
Denn verflucht ward der Mutter Schoß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebären.“

Und wie hier die Begründung der Schuld begreiflicher und anschaulicher wird, so wird zum Schluß die Lösung um so erhabener, da durch Don Cesars freiwilligen Tod das Geschlecht entsühnt, der Fluch gelöst erscheint. Wenn es wahr ist, daß die Schuld fortzeugend neue Schuld gebiert, daß also Cesars Brudermord durch eine Kette von Mittelgliedern ein Abkömmling der Untat des Vaters ist, so leuchtet es ein, daß nur immer

neues Unheil geschaffen werden müßte und kein Ende des Elends wäre, wenn nicht ein Glied des Geschlechts die Kraft gewinnt zu einer Tat, die zwar aus jenen Freveln folgt, doch aber zugleich eine sittlich hohe und edle ist; denn damit muß jene schreckliche Weiterwirkung abgeschlossen sein. Dieser Forderung entspricht Cesars Selbstopferung vollkommen: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.“ Auch er hat jetzt, wie Ödipus, das Schicksal überwunden, nur in ganz anderer Weise. Er kann sich nicht wie jener im Bewußtsein seiner Unschuld aufrichten, kann nicht wie der Held von Kolonos als Sieger und Götterbegünstigter davongehen, sondern er muß sein schuldiges Haupt demütig neigen und die ganze Schwere seiner Tat auf sich nehmen; aber indem er dies willig tut und der Tod ihm eine Sühne wird, ist seine Schuld in seinem Innern getilgt. Die Freiwilligkeit der Unterwerfung unter das Sittengesetz wird deshalb besonders hervorgehoben; sie ist weder äußerlich erzwungen, denn „auf der Welt lebt niemand, der ihn richten kann,“ noch auch innerlich durch Verzweiflung und Widerwillen gegen das Leben, denn er „hält in seinen Armen was das irdsche Leben zu einem Los der Götter machen kann,“ und hat die Süßigkeit liebender Teilnahme empfunden. Aber er weiß, daß das Bewußtsein seiner Schuld nicht getilgt werden kann als durch den Tod, er stellt die sittliche Pflicht höher als sein Leben und hat somit in seinem letzten Augenblicke ebenfalls, wie Ödipus, etwas in sich gefunden, was größer ist als das Schicksal. Ja, es ist kein Zweifel, daß von den beiden Gedanken, mit denen die beiden großen Dramatiker ihr Schicksalsgemälde schließen, der des deutschen Dichters der tiefere ist. Der Sophokleische Held ist gar nicht schuldig geworden, er braucht also nur über das äußerlich Schreckliche seinen Geist zu erheben; der Schillersche dagegen tilgt seine Schuld innerlich durch Selbstüberwindung und befreit sich so von der Gewalt, die alle Wesen bindet. Aber ebenso klar ist es auch, daß diese ganze erhabene Entwicklung mit der Schicksalsidee nichts mehr zu tun hat, während bei Sophokles das Ergebnis sowohl

des König Ödipus wie des Ödipus auf Kolonos ganz und gar auf dieser Idee beruht.

Ich habe im Vorstehenden überall, wo von Schuld in unserm Stücke die Rede war, nur Don Cesars erwähnt, und zwar deswegen, weil seine Tat die einzige ist, die wirklich unmittelbar das geweissagte Schicksal zur Vollziehung bringt, und weil zweitens nur bei ihm das Verhältnis seiner Verschuldung zu dem ihn treffenden Schicksal ein solches ist, daß wir einen begreiflichen und sittlich befriedigenden Zusammenhang empfinden. Zugleich liegt in seiner Tat, wie oben besprochen, der entscheidende Punkt für den tödlichen Ausgang, das tragische Ziel, und insofern ist er der eigentliche tragische Held des Stückes. Allerdings stehen auch die übrigen Personen nicht schuldlos da; aber es fällt alles, was man hier hervorheben kann, unter eine ganz andere Beurteilung als Cesars Brudermord. Don Manuel hat unbesonnen und eigensüchtig die Geliebte entführt, obwohl er wußte, daß die Ihrigen, die allein über sie zu verfügen hatten, sie gerade jetzt zurückfordern wollten; Beatrice ist dem Entführer allzu willig gefolgt. Hätten beide dies Unrecht nicht begangen, so konnte das Schicksal in dieser Weise sich nicht erfüllen, denn sie wäre zur Mutter gebracht worden und die Aufklärung konnte dann nicht ausbleiben.*) Aber von irgend einem Frevel, der ein so fürchterliches Geschick verdient hätte, kann hier keine Rede sein. Der Dichter läßt Manuels Handlungsweise ziemlich

*) Vielfach ist die Frage aufgeworfen worden, ob Manuel und Beatrice wirklich schon als Gatten gelebt haben, so daß die Tatsache der Blutschande vorläge. Man beruft sich dabei auf die oft gebrauchten Bezeichnungen „Gatte," „Gattin," „Ehe" sowie auf Manuels Ausdruck zum Chor: „Es brauchte weiter keines Menschen Dienst," den man in dem Sinne faßt, sie hätten zur Eheschließung keines priesterlichen Segens bedurft, wie ja allerdings auch der Chor seine Mißbilligung über „dieser Ehe segenlosen Bund" ausspricht. Indes Manuels Worte können doch auch ganz unschuldig bedeuten, daß die Liebenden, um sich zu sehen, keiner Vermittlung bedurften, keines Liebesboten, keines vertrauten Pförtners oder dgl., und die Bezeichnung „Gattin" braucht ebenso, vorgreifend, Cesar von Beatrice.

ſtreng durch den Chor verurteilen, dem dieſe „lichtſcheu krummen Liebespfade“ und dieſes „Kloſterraubs verwegne Tat“ „ſehr mißfallen,“ und Beatrice klagt ſich ſelber herb an, daß ſie „den Schleier jungfräulicher Zucht zerriſſen, die Pforten der heiligen Zelle durchbrochen“ habe, ja ſie ſpricht von einem „Zauber der Hölle,“ der ſie umſtrickt habe, daß ſie „dem kühnen Entführer in ſträflicher Flucht“ gefolgt ſei. Dieſe ſtarken Ausdrücke ſind dem empfindlichen und zaghaften Gemüt der angſtvoll harrenden Jungfrau durchaus angemeſſen; aber eine ſchwere ſittliche Schuld wird das natürliche Gefühl des Leſers auch bei ihr nicht anerkennen, weder in dieſer Flucht noch darin, daß ſie ihre Anweſenheit bei der Leichenfeier dem Geliebten geheim gehalten hat. Dies Schweigen, das bei Beatricens liebevoll hingegebenem Gemüt auffallen könnte, hat der Dichter aufs glücklichſte begründet: Manuel hat den Wunſch, den ſie ihm geäußert, zurückgewieſen, und da ſie dem inneren Drange doch nicht widerſtehen kann, ſo iſt ihre Scheu begreiflich, ihren Ungehorſam einzugeſtehen. Ihr Ungehorſam und ihr Schweigen ſind beides in der Kette des Schickſals notwendige Glieder, ohne welche die Erfüllung ſo nicht vor ſich gehen konnte; aber es ſind doch eben Vergehungen, wie ſie einem liebenden und beſonders einem weiblichen Gemüte ſehr natürlich ſind.

Noch reiner ſteht Iſabella da. Zwar hat man auch dieſer hohen und edeln Geſtalt, ähnlich wie dem Ödipus, ein ſchweres Sündenregiſter vorgehalten, um nur ja die Gerechtigkeit des

---

Dagegen nennt ſie Manuel auch oft Braut, und ganz unmöglich könnte er, wenn jene häßliche Annahme berechtigt wäre, ſeine Aufträge an den Chor betreffs der Geſchenke für ſeine „Braut“ mit den Worten ſchließen: „Und mit der Myrte jungfräulichem Kranze vollende krönend ſich das ſchöne Ganze.“ Endlich ſpricht der Schluß der Tragödie entſchieden dagegen. Beatrice bleibt am Leben und zeigt durch ihre letzten Worte an Don Ceſar, daß ſie bei allem Schmerz um den Geliebten ſich fähig fühlt, weiterzuleben. Dies wäre dann äußerſt beleidigend; nicht anders, als hätte Sophokles die Jokaſte nach der Enthüllung weiter leben laſſen (was freilich Euripides in den Phöniſſen getan hat). Es liegt kein Grund vor, dem Dichter einen ſittlich wie äſthetiſch ſo widerwärtigen Zug aufzubürden.

Schickſals zu retten. Palleske z. B. wirft ihr vor, daß ſie, obwohl ſie „mit Widerwillen das Haus des Gemahls betreten,“ doch nichts getan habe, „die Schmach von ſich abzuwehren.“ „Aus ſolcher Ehe,“ fährt er fort, „erwächſt keine Liebe, aus den wüſten Stoffen der Leidenſchaft webt die Natur wüſte Geburten.“ „Aus ihrer vereinzelten menſchlichen Tat,“ er meint die Rettung der Tochter, könne man ihr wahrlich kein Verdienſt machen, da ſie die „wüſte Zerfallenheit der Familie, die ſchmachvolle Ehe nicht von Grund aus zu heilen ſtrebte.“ Zu ſolchen Abenteuerlichkeiten kann man kommen, wenn man, anſtatt dem Sinne des Dichters in ſeinen Worten zu lauſchen, mit einer vorgefaßten Meinung an ihn herantritt. Was hätte denn die unglückliche Iſabella tun ſollen? Der Vater war offenbar eine rauhe, gewalttätige Natur, ſie mußte ſich ihm fügen und wird auf ſein Herz und ſeine Geſinnung nicht viel Einfluß gehabt haben. Und ihre Kinder, hat ſie auf dieſe nicht liebevoll und wahrhaft mütterlich eingewirkt? Auch ſie ſind raſche und leidenſchaftliche Gemüter, das liegt im Blute; aber eine Mutter, die ihre Söhne in ſo tiefer und kindlicher Liebe zu ſich vereinigt, verdient jenen herben Vorwurf nicht. Der raſche Don Ceſar ſagt zur Mutter: „Eine zweite ſah ich nicht wie dich, die ich gleich wie ein Götterbild verehre.“ Söhne, die ſo ſprechen, kann man nicht „wüſte Geburten“ nennen. Auch ſie iſt freilich raſchlodernd in ihrer Leidenſchaft. Als ſie ſich auf dem Gipfel des Glückes wähnt, ſpricht ſie laut und rückhaltlos ihren mütterlichen Niobeſtolz aus:

„Die Mutter zeige ſich, die glückliche,
Von allen Weibern, die geboren haben,
Die ſich mit mir an Herrlichkeit vergleicht!“

Und als ſie das Furchtbarſte erfährt, den Tod des geliebten Sohnes, noch dazu in der denkbar ſchroffſten und unerwartetſten Weiſe, geht ihr allerdings für den Augenblick jeder Glaube an das Göttliche verloren. „Trotz biet' ich den Göttern,“ ſagt ſie, mich noch härter zu treffen als ſie trafen. Wer für nichts mehr zu zittern hat, der fürchtet ſie nicht mehr.“ Ihre Liebe

zu ihrem Sohne verwandelt sich in Fluch. Aber wie schnell findet sie sich wieder und nimmt ihre Verwünschungen zurück; und kann man dies schöner und frömmer tun als mit ihren Worten:

„Eine Mutter kann des eignen Busens Kind,
Das sie mit Schmerz geboren, nicht verfluchen
Nicht hört der Himmel solche sündige
Gebete; schwer von Tränen fallen sie
Zurück von seinem leuchtenden Gewölbe."

Es war eben nur ein „blinder Wahnsinn der Verzweiflung," der sie in ihrem heftigen Schmerze ergriff; wer wird deshalb einen Stein auf sie werfen wollen? Noch dazu sind ihre trotzigen Worte doch erst eine Folge des Schicksalsschlages, könnten also höchstens eine nachträgliche Rechtfertigung des Entsetzlichen sein. Im Verhältnis zu dem, was sie trifft, wird ihr das Herz des unbefangenen Lesers zustimmen, wenn sie sagt: „alles dies erleid' ich schuldlos." Aber was soll überhaupt das Bestreben, alles ins Schwarze zu malen und die ganzen Verhältnisse als sittlich zerfressen und verderbt darzustellen? Der natürliche Eindruck widerspricht dem entschieden. Schiller hat allerdings, wie wir sahen, das Schicksal auf Schuld begründet, aber er ist weit entfernt, jeder einzelnen Person ein Maß von Schuld zu geben, genau abgemessen nach dem schmerzlichen Geschick, das sie trifft. Von dieser Art poetischer Gerechtigkeit, die so unpoetisch wie möglich ist, sind zum Glück alle seine Stücke frei. Die drei eben besprochenen Personen handeln unbesonnen, leidenschaftlich, kurzsichtig und bereiten dadurch der Erfüllung des Schicksals den Weg, so daß sie insofern an ihrem Schicksale schuld sind, aber einen schweren sittlichen Frevel ladet sich keiner von ihnen auf. Körner hebt in seinem Briefe vom 28. Februar 1803 ganz besonders die ergreifende („schauderhafte") Wirkung hervor, die darauf beruhe, daß „das größte Unglück aus löblichen Handlungen" entstehe. Und Schiller, der sich in seiner Antwort vom 10. März „sehr freut," daß der Freund gerade das aus seinem Werke herausgelesen, was er habe hinein-

legen wollen, widerspricht dem mit keinem Wort. Nur Don Cesar führt, von Leidenschaft übermannt, den Streich, der ihn zum wirklichen schuldigen Haupte macht und zugleich das Schicksal unwiderruflich besiegelt.

Bei aller hier erörterten Verschiedenheit des Schillerschen Schicksalsbegriffes von dem Sophokleischen sind doch die beiden oben angegebenen Hauptmerkmale unverändert geblieben: Vorausbestimmung und Unabwendbarkeit. Beides kann in einem Kunstwerke auf keine andre Weise ausgedrückt werden, als indem eine Vorhersagung eingeführt wird, die sich erfüllt. Hier aber erwächst für den Dramatiker eine Schwierigkeit. Denn so widerspruchslos an sich die Vorstellung ist, daß eine allwissende Einsicht die menschliche Zukunft vorherweiß, so untunlich für den dramatischen Zweck erscheint es zunächst, dieselbe vorhersagen zu lassen. Denn wenn mir geweissagt ist, ich müsse meinen Bruder töten, und ich kenne diesen Bruder und lebe mit ihm, sei es auf freundlichem oder feindlichem Fuße, so muß offenbar in meiner Kenntnis der bevorstehenden Untat eine überaus wirksame Warnung für mich liegen, es wird dadurch in die Kette des Geschehens ein neues Motiv, und zwar ein unvergleichlich starkes, eingeführt, mich mit äußerster Vorsicht zu hüten. Wenn ich weiß, daß meinem Jähzorn ein so blutiger Ausgang geweissagt ist, so muß ich ihn doppelt und dreifach im Zaum halten; und lasse ich mich dann doch hinreißen und erschlage bewußt den Bruder, so würde dieser Verlauf allzu abstoßend sein. Erfüllen muß sich ja das Verhängte, nach der Voraussetzung der Unabwendbarkeit; wenn es mir aber bekannt ist, so muß oder kann sich wenigstens die undenkbare Vorstellnng ergeben, daß ich den bestimmten Vorsatz habe, etwas nicht zu tun und es dennoch tue.

Man sieht, so betrachtet wird die ganze Orakelgeberei zur Ungereimtheit, und in diesem Sinne hat Fr. Th. Vischer recht, wenn er (Ästhetik III, S. 1410) sagt: „Der Begriff der Vorherbestimmung ist überhaupt ein falscher, tötet allen wahren

Begriff von Schuld, Handlung und Menschenleben.“ Möglich d. h. auch nur künstlerisch denkbar und ausführbar wird es erst, wenn diese beiden Dinge, die prophezeite Tat und die wirkliche Tat, wie sie dem Täter während der Handlung erscheint, sich nicht so vollständig decken, daß er sich bewußt ist, dadurch das Orakel zu erfüllen. Darum muß diese Gleichheit in allen solchen dramatischen Darstellungen versteckt werden. Am durchgreifendsten geschieht dies im Ödipus: er schlägt in der Notwehr, in der Verteidigung gegen fünf Angreifer, ohne eine Spur von Bedenken einen fremden Mann tot und heiratet als Lohn seines Scharfsinns und seiner männlichen Entschlossenheit eine Königin, umjauchzt von dem dankbaren, geretteten Volke: kein Schatten eines Gedankens, daß dies die Erfüllung jenes ihn schreckenden grausen Orakelwortes sei. Schiller hat denselben Zweck durch ein anderes Mittel erreicht. Denn indem nicht eine bestimmte Tat verkündet, sondern nur die Schwester als Ursache des Todes der Brüder bezeichnet wird, so ist die Gestalt des Brudermordes, in der sich die Weissagung erfüllt, nicht etwas lange Gefürchtetes und Bekanntes; und da überdies Cesar im Augenblicke der Tat nicht ahnt, daß Beatrice, um derentwillen er Manuel tötet, die Schwester sei, so ist auch hier ausreichend dafür gesorgt, daß der Täter erst nachher sich bewußt wird, daß seine Handlung die Erfüllung des Schicksals war.

Aber ein anderer Übelstand erwuchs dem Dichter aus der Art und Weise, wie sich bei ihm das Orakel dem Menschen mitteilt. Er hatte Gründe, eine doppelte Weissagung einzuführen. Denn da nach dem Gange seiner Fabel die Mutter das Kind rettete, so sollte sie dazu außer der natürlichen Regung der Mutterliebe noch einen andern Beweggrund haben, ein zweites Orakel, das dem ersten widersprach. Keineswegs liegt hierin, wie Palleske meinte, daß die Weissagungen, „weil sie zwei sind, nicht mit dem Anspruch des Alleinwahren auftreten können.“ Vielmehr sind beide nur ein verschiedener Ausdruck für dieselbe Tatsache der Zukunft, die durch Vorhersagung und Erfüllung in der Tat als „alleinwahr“ d. h. als unabwendbar bezeichnet

wird. Man darf den Zuſammenhang nicht ſo auffaſſen, als wäre nach der Meinung des Dichters auch ein anderer Ausgang möglich geweſen, als hätten ſich die Dinge auch ſo wenden können, daß die Brüder durch die gemeinſchaftliche Liebe zu der Schweſter zu einem freundlichen, echt brüderlichen Verhältnis geführt worden wären und alle beglückt weitergelebt hätten. Denn dann wäre ja das erſte Orakel, welches deutlich ihren Tod verkündigt, lügenhaft geweſen, während doch mit ſo furchtbarem Nachdruck gelehrt wird: „Die Orakel ſehen und treffen ein, der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben!“ Die Weisſagungen müſſen notwendig beide aufs Haar eintreffen, ſonſt hätte es gar keinen Sinn, daß ſie überhaupt gegeben werden. Auch das zweite Orakel erfüllt ſich in der Tat ganz ebenſo genau, wie das erſte, alles, was es ſagt, geſchieht: wirklich vereinigt Beatrice die beiden Brüder in heißer Liebesglut. Nur ſagt dies Orakel nicht alles, es ſpricht gleichſam nicht zu Ende, aber Falſches ſagt es nicht und kann es nicht ſagen. Man kann hiergegen auch nicht die Worte aus Iſabellas Traum einwenden, daß Löw' und Adler ſich „fromm gepaart“ zu des Kindes Füßen niederlegten. Denn einerſeits iſt ja dies nicht das Orakel des göttlich erleuchteten Mönchs, ſondern der gaukelnde Traum, der erſt der Auslegung bedarf, und der Mönch nahm dieſen Zug in ſeine Deutung nicht auf. Andrerſeits iſt aber ſelbſt hier die Beziehung auf den Schluß des Stückes leicht zu ſehen, wo ja in der Tat die beiden Brüder, im Frieden des Todes „fromm gepaart,“ zu den Füßen der Schweſter liegen. „Wir zogen ein,“ ſagt Ceſar,

> Mit Friedenshoffnungen in dieſe Tore,
> Und friedlich werden wir zuſammen ruhn,
> Verſöhnt auf ewig in dem Haus des Todes.

Sonach kann kein Zweifel darüber ſein, daß beide Weisſagungen dieſelbe Sache bezeichnen; aber die erſte giebt klar und unzweideutig das ungeheure Unheil an, das dem Fürſtengeſchlechte bevorſteht, die andere bedient ſich dazu einer Form, die ſcheinbar Glück verheißt: die Tochter werde die Söhne in Liebe ver-

einen. Wirklich tut Beatrice das, aber in einer Weiſe, die beiden den Tod bringt.

Nun legt der Dichter das erſte Orakel einem „ſternekundigen Arabier" in den Mund, das andere einem frommen Mönch: der erſte wird als ein „ſchwarzer Magier und Götzendiener" bezeichnet, an dem der alte Fürſt mehr hing als der Fürſtin gefiel; der andere als ein „gottgeliebter Mann," bei dem ihr Herz Rat und Troſt in jeder ird'ſchen Not fand; der Gatte ſuchte die Wahrheit „drunten an der Hölle Flüſſen," ſie „droben bei dem Quell des Lichts." Darum vertraute ſie denn auch „dem Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge" und vereitelte die Tötung des Kindes. Aber leider lehrt der Ausgang gerade, daß das zweite Orakel trügeriſch war: die liebevolle Milde und freundliche Menſchlichkeit, die es zur Schau trug, ſind nichts als Trug. Mit ſchmeichelnden Worten ſcheint es ein liebliches Glück zu künden und birgt doch unter zweizüngigem, gleißneriſchem Doppelſinn das Gräßlichſte in ſich; ſo verlockt es die Mutter zu einer Tat, die ihr und der Ihrigen Verderben iſt. Selbſtverſtändlich gilt dieſer Vorwurf der Zweizüngigkeit nicht etwa dem Mönche, der das Orakel ausgeſprochen hat; dieſer iſt vielmehr augenſcheinlich als ein Mann ohne Falſch, als eine fromme einfältige Seele gedacht, die keines Truges fähig iſt. Aber um ſo ſchlimmer für den Gott, der durch ſeinen Mund ſpricht. Das delphiſche Orakel ſprach ohne Umſchweife und Verhüllung das Furchtbare aus; nur völliges Mißverſtändnis hat hier von einem „lauernden und heimtückiſchen Schickſal" ſprechen können. Es kann gar nichts Ehrlicheres und objektiv Wahrhaftigeres geben als dies Schickſal: es wird gefragt, es antwortet, und ſo geſchieht es. Wohl aber verdient das Schillerſche zweite Orakel dieſe Bezeichnungen. Wenn Kröſus ſich durch Doppelſinn berücken ließ, ſo war es ſeine eigene Schuld; denn der Gott machte eine Bedingung, die von Kröſus abhing: Wenn du über den Halys gehſt, wirſt du ein großes Reich zerſtören. Er brauchte ja nicht zu gehen; ließ er ſich durch ſein ehrgeiziges Herz verführen, ſo mochte er die Folgen tragen. Aber der armen Iſabella wird

ohne „Wenn“ geweisſagt: „Geneſen wirſt du einer Tochter, die dir der Söhne ſtreitende Gemüter in heißer Liebesglut vereinen wird.“ Wenn alſo, wie die Erfüllung zeigt, hiermit die ſchreckliche, widernatürliche Liebesglut gemeint iſt, welche die Schweſter hart an den Rand der Blutſchande und die Brüder beide zu gräßlichem Tode führt, ſo iſt kaum ein Ausdruck ſtark genug, um das widerwärtig Hämiſche ſolches verführeriſchen Orakelwortes zu bezeichnen. Wahrhaft edel und bieder erſcheint dagegen der „Gott der Lüge,“ der durch den ſchwarzen Magier ſpricht; ganz wie der delphiſche ſagt er ungeſchminkt die Wahrheit, die man von ihm verlangt. Natürlich konnte der Dichter, wie die Sache einmal lag, dieſes mißliche Verhältnis nicht ändern; denn die Mutter, die das Kind rettete, mußte die freundliche Deutung erhalten, ihr liebevolles Gemüt konnte nur dem frommen chriſtlichen Mönche vertrauen, mit deſſen Perſönlichkeit das herbe Orakel unvereinbar war: der Gott der Liebe und Wahrheit konnte nicht eine Weisſagung geben laſſen, die zur Tötung des unſchuldigen Kindes anzutreiben ſchien. Aber es bleibt ein recht empfindlicher Übelſtand. Möglich, daß manche Leſer darüber wegleſen; aber wenn man ſich einmal das Verhältnis zum Bewußtſein geführt hat, liegt geradezu etwas Beleidigendes in dieſer Verteilung der Rollen bei der Weisſagung.

Schiller rechtfertigt ſich bekanntlich im Vorwort darüber, daß er „die chriſtliche Religion nnd die griechiſche Götterlehre vermiſcht, ja ſelbſt an den mauriſchen Aberglauben erinnert habe.“ Er hätte nach meiner Anſicht einer ſolchen Rechtfertigung kaum bedurft; denn wenn es auch nicht wahr wäre, daß in Meſſina um die Zeit, wo wir uns das Stück denken müſſen, dieſe drei Religionen „teils lebendig, teils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen ſprachen,“ ſo war er zweifellos dichteriſch berechtigt dies anzunehmen. Aber verflocht er einmal einen Vertreter der Religion der Liebe und Wahrheit mit in die Weisſagung, ſo durfte er ihn nicht verführeriſchen Doppelſinn ſprechen laſſen, während der „Götzendiener“ ehrlich die Wahrheit ſagte. Wenn nach der Enthüllung der Chor ausruft:

„Noch niemand entfloh dem verhängten Geſchick.
Und wer ſich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es ſelber erbauend vollenden" —,

ſo muß ſich der Zuſchauer ſagen, daß dieſe Worte, die doch einen Vorwurf gegen Iſabella enthalten, unzutreffend ſind; denn ſie hat ſich ja gar nicht vermeſſen, das Geſchick wenden zu wollen, ſondern ſie hat im Gegenteil mit der frommen Abſicht gehandelt, derjenigen Weisſagung, die ihr als von Gott kommend galt und gelten mußte, durch ihre kühne, echt mütterliche Liebestat den Weg der Erfüllung zu bereiten. Sie hat auch dieſem Vorwurf gegenüber das Recht zu ſagen: ich bin ſchuldlos. Ebenſo ungerecht iſt Beatricens Wort: „Warum dünkteſt du dich weiſer als die Alleſchauenden?" Denn ſie dünkte ſich nicht weiſer als dieſe, ſondern wollte gläubig ihrer Leitung folgen. Und wie kann die Tochter ſagen, Iſabella habe den Todesgöttern ihren Raub, den ſie gefordert, „frevelnd" vorenthalten? Alle dieſe Worte würden, wenn nur ein Orakel geweſen wäre und die Fürſtin gegen ſein Gebot bloß aus natürlichem Triebe die Tochter gerettet hätte, von großer Wirkung ſein; infolge des doppelten Spruches dagegen treffen ſie neben das Ziel und laſſen das Mißliche der beſprochenen Anordnung um ſo ſchärfer hervortreten. Man kann es hiernach nur bedauern, daß Schiller den Mönch überhaupt erfand und nicht lieber Iſabellen ſich ihren Traum ſelbſt auslegen ließ, ſo daß ſie in ſeiner, dem Mutterherzen ſo naheliegenden Deutung ein ausreichendes Motiv für ihr Handeln gefunden hätte.

Endlich lag bei dem Herübernehmen der Schickſalsidee in eine moderne Zeit noch eine gewiſſe Erſchwerung darin, daß der Dichter, da er ſich genötigt ſah, die ganze Fabel frei zu erfinden, keinen geſchichtlich oder ſagenhaft gegebenen Hintergrund vorfand. Wie ſelbſtverſtändlich und ohne Zutun war dem griechiſchen Dichter hier eine Fülle von Vorſtellungen gegeben, welche die Phantaſie ſeiner Hörer von vornherein mächtig füllten und in ihren Bann zogen: das delphiſche Orakel, uralt und von unvergleichlicher Heiligkeit und göttlichem Anſehn, die ſagen-

umklungene Örtlichkeit am Dreiwege, die alte geheimnisvolle Sage von der Sphinx, das berühmte und erlauchte Königsgeschlecht von Theben, das bis zum Kadmos und Agenor hinaufreichte. Wir sahen oben, daß eine Erb- oder Urschuld zwar für die Sophokleische Anordnung der Fabel nicht wohl brauchbar war, daß sie dagegen für Schiller, der sein Schicksal an sittliches Verschulden kettete, so gut wie unentbehrlich sein mußte; auch ist ersichtlich, daß ein Geschlecht, in welchem schon von Alters Fluch und Unheil gewaltet, sich für so geheimnisvolle und grausige Vorgänge besonders eignet. Schiller, der dies sehr wohl fühlte, war deshalb genötigt, sich auch diesen sagenhaften Hintergrund selbst zu schaffen. Schon daß das Fürstenhaus im Lande fremd ist, und daß seine Königsmacht als eine Zwingherrschaft empfunden wird, gehört hierher; von feindlichen Mächten sind sie umgeben, kein Band des Vertrauens verbindet sie mit dem Volke; gewalttätig und rücksichtslos, leidenschaftlich und selbstsüchtig ist ihre Art. Dies zeigt sich dann vor allem im Innern des Geschlechts, wodurch der verhängnisvolle Fluch vorbereitet wird. Darum will der Chor dem neuen Frieden, den die Brüder geschlossen, nicht trauen, er ist ihm „wie die Lava, die der Berg geschieden," auf der man nicht die sichre Hütte seines Glückes bauen mag. Diejenige Untat, an die das vernichtende Schicksal unmittelbar anknüpft, und die noch in das gegenwärtige Geschlecht hereinragt, wird alsdann ausdrücklich genannt:

„Auch ein Raub war's, wie wir alle wissen,
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttete im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf das sündige Ehebett aus."

Durch alle solche Züge sollen wir uns in eine unheilsschwüle Atmosphäre versetzt fühlen und sollen vor allem, wie vorhin ausgeführt worden, den Zusammenhang des Schicksals empfinden, wie sich Schuld an Schuld heftet; die schrecklichen Ereignisse,

deren Zeugen wir sind, sollen uns als die letzten notwendigen Glieder der unheilvollen Kette erscheinen. Es ist auch kein Zweifel, daß der Dichter diesen Zweck in nicht geringem Grade erreicht hat. Ich möchte Humboldts Worte in seinem oben angeführten Briefe vornehmlich auf diesen Punkt beziehen, wenn er es bewundernd hervorhebt, wie „unbegreiflich gut es Schiller gelungen sei, einen Stoff, für den nichts im Gemüt des Lesers vorbereitet sei, der nicht einmal auf einem schon die Seele füllenden Grunde erscheine, vor der Einbildungskraft volle Geltung zu verschaffen." Gleichwohl behält es immer etwas Mißliches, Anspielungen auf Dinge zu machen, die der Zuschauer nicht nur nicht näher kennt, sondern von denen er sogar ganz genau weiß, daß auch der Dichter gar nichts weiter von ihnen weiß. Tatsächlich erfahren wir denn auch nur von der einen unnatürlichen Tat, dem frevelhaften Ehebunde des alten Fürsten; woran der Chor etwa sonst noch bei den „Greueltaten ohne Namen und den schwarzen Verbrechen" denken mag, von denen er spricht, wissen wir nicht, und die Worte bleiben daher ziemlich inhaltsleer, wenn sie auch eine gewisse Stimmung geben. Ebensowenig überzeugend sind uns die Worte des Chors, wenn er sagt, der Friede zwischen den Brüdern könne keinen Bestand haben:

„Denn zu tief schon hat der Haß gefressen,
Und zu schwere Taten sind geschehn,
Die sich nie vergeben und vergessen."

Taten dieser Art, die trotz der Versöhnung Mißtrauen und Feindschaft im Herzen der Brüder wach erhielten, sind uns wenigstens durchaus nicht bekannt. Die einzige, unbestimmte Andeutung könnte in Isabellas Schilderung der Bruderfehde nach dem Tode des Vaters liegen: „Schwert traf auf Schwert, zum Schlachtfeld ward die Stadt, ja diese Hallen selbst bespritzte Blut." Indes die Art, wie sich die Brüder soeben vor unsern Augen einander genähert haben, der edle Sinn, mit dem jeder des andern edlen Sinn anerkannte, die Art, wie die Mutter ihren Zwist als grundlos hinstellte, das alles macht gar nicht

den Eindruck, als ob sie sich gegenseitig noch schwere Taten vorzuwerfen hätten, „die sich nie vergeben und vergessen.“ Das sind Lücken, die mit dem frei erfundenen Stoffe zusammenhängen, und die selbst Schillers machtvoll schaffende Phantasie nicht ganz auszufüllen vermochte.

Schicksalstragödie.

Ist nun nach allen diesen Erörterungen die oft aufgeworfene Frage, ob die Braut von Messina eine Schicksalstragödie sei, mit Ja oder Nein zu beantworten? Man wird diesen Namen einem Drama nur alsdann mit Recht beilegen können, wenn die ganze Entwicklung der Handlung vom Dichter drauf angelegt ist, daß als ihr Ziel die Erfüllung (oder Enthüllung) eines geweissagten Schicksals sich uns aufdrängt, wie dies im Ödipus klar und zweifellos der Fall ist. Dagegen der bloße Umstand, daß irgend etwas vorhergesagt worden ist und sich nachher erfüllt, giebt dazu noch kein Recht; man denke etwa an Macbeth, an die Jungfrau von Orleans, an Cymbeline, oder selbst an Julius Cäsar, der sich vor des Märzen Iden in acht nehmen soll. Nun haben wir allerdings gesehen, daß man in unserm Stück die Weissagungen bis auf einen gewissen Punkt außer Betracht lassen könnte, ohne die Handlung zu zerstören. Es hängt alles auf natürliche, menschliche Weise ursächlich zusammen: das Unrecht und der grausame Sinn des Vaters veranlassen die Heimlichkeit der Mutter, und auf dieser Grundlage, vereinigt mit dem leidenschaftlichen Gemüt und dem Hasse der Brüder, erwachsen die Verwicklungen, die durch Cesars wilde Tat zum tragischen Ausgang führen. Immer wieder drängt sich uns der Gedanke auf, daß wir die Schicksalsverkündigung, diesen Übertritt in eine übermenschliche Welt, zu alledem gar nicht brauchten. Dies ist der Grund, warum die obige Frage vielfach verneint worden ist. Wenn doch, kann man sagen, die Haupthandlung unserer Tragödie ohne das Schicksal zustande kommt, wenn infolgedessen, trotz des Schicksals und in scharfem Gegensatze zum Ödipus, das

Verhältnis von Schuld und Leid kein wesentlich anderes ist, als es in der Tragödie überhaupt zu sein pflegt, warum lassen wir das Schicksal nicht auch bei der Betrachtung fallen und halten uns nur an die Vorgänge selbst: zwei Brüder lieben, ohne es zu wissen, ein und dasselbe Mädchen; der eine, der die Geliebte im Arme des andern findet, ersticht diesen, und als er bei der Enthüllung, daß die Geliebte seine und des Gemordeten Schwester sei, zum Bewußtsein seines Frevels kommt, sühnt er die blutige Tat durch den eigenen freiwilligen Tod. Warum sollen wir uns die Wirkung dieser an und für sich ergreifenden tragischen Handlung durch Erwägungen so schwieriger und so zweifelhafter Art stören lassen?

Wirklich befolgen manche diesen Rat. Scherer z. B. streift in seiner ganzen Besprechung nur mit ein paar Worten den Schicksalsbegriff, und ebenso verfahren nicht wenige neuere Erklärer, indem sie darauf hinweisen, daß die tragische Wirkung „aus den inneren Lebensbedingungen der Charaktere aufsteige," oder daß hier wie sonst „eines jeden Charakter gewissermaßen sein Dämon" sei. Aber so richtig solche Bemerkungen an sich sind, so berechtigen sie uns doch keineswegs, das Schicksal einfach auszuschalten. Es steht vielmehr so: der Dichter *hätte* die angegebene tragische Handlung auch ohne das Schicksal gestalten und darstellen können, aber er hat es eben nicht getan und nicht gewollt. Denn zunächst ist ersichtlich, daß das erste Motiv, wodurch diese ganze Reihe von Handlungen in Bewegung gesetzt wird, ohne die Weissagung unverständlich, ja unmöglich sein würde: der Befehl des alten Fürsten, die neugeborene Tochter zu töten, erheischt schlechterdings etwas derartiges, wenn der Mann nicht als ein Scheusal oder als ein Unsinniger erscheinen soll. Also glatt beiseite schieben läßt sich das doch nicht. Vor allem aber: wenn ein Dichter Weissagungen vorführt und den Gang der Handlung alsdann so einrichtet, sein ganzes Werk daraufhin organisiert, daß sie sich erfüllen, so will er sicherlich den Zusammenhang so aufgefaßt wissen, daß diese Erfüllung *notwendig* ist. Und mit welchem ungewöhnlichen Nachdruck werden

wir darauf hingewiesen. Schon daß es zwei Orakelsprüche sind, reizt unsere Aufmerksamkeit, wie das scheinbar Widersprechende sich vereinigen werde; die Sprüche selbst werden uns ferner zweimal mitgeteilt, gewiß absichtlich, damit sie sich unserer Phantasie um so tiefer einprägen; und endlich, mit wie unvergleichlicher dramatischer und rhetorischer Gewalt wird uns die Unvermeidlichkeit der Erfüllung eingeschärft, wie wird es uns gleichsam ins Ohr geschrien, daß das vormals verkündete Geschick nun auch wirklich das jetzt erfüllte sei. Der verblendeten Isabella, welche die Götter trügerisch schilt, ruft der Chor zu:

„Bezähme der Zunge verwegenes Toben.
Die Orakel sehen und treffen ein,
Der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben."

und gleich darauf:

„Du leugnest der Sonne leuchtendes Licht
Mit blinden Augen. Die Götter leben,
Erkenne sie, die dich furchtbar umgeben."

endlich nach der Erfüllung:

„Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden."

so daß die verzweifelnde Fürstin eingesteht: „Bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet sind die Götter."

Man muß danach anerkennen, die Welt, in die uns der Dichter führt, ist eine Welt der Orakel und Weissagungen, in der es ein Vorausschauen und Vorhersagen der Zukunft durch Träume und Traumdeuter wirklich und wahrhaftig giebt, und die Untrüglichkeit dieser Weissagungen, die Unvermeidlichkeit der Erfüllung soll uns mit besonderem Gewicht zum Bewußtsein gebracht werden. Es ist daher ein überaus unglücklicher Gedanke, der das Stück geradezu auf den Kopf stellt, wenn man meint, die Schuld der Personen unseres Dramas bestehe darin, daß sie diesen Orakeln Glauben beimessen. Es sei dies, wie sich z. B. Hillebrand in seiner Literaturgeschichte ausdrückte,

eine „Vernunftentäußerung," und der Menſch, der ſich „an die blinde Macht des Aberglaubens ergebe, ſei mit Recht ihr Sklave und Opfer." Auch Scherer ſpricht einen ähnlichen Gedanken aus, wenn er von der Fürſtin ſagt: „Wer hieß ſie einem Traum und mönchiſchen Traumdeuter trauen? Dumpfer Wahnglaube beherrſcht ſie ebenſo wie ihren Mann, der auch auf einen Traum und auf einen arabiſchen Traumdeuter mehr als auf die Stimme der Menſchlichkeit horchte."

Aber dies verkennt den Sinn des Dichters völlig. In der Welt unſeres Dramas iſt dieſer Glaube durchaus kein Wahnglaube, kein blinder Aberglaube; die Orakel ſehen: was ſie verkündet, war wirklich das verhängte Geſchick, dem noch niemand entfloh. Wenn geweisſagt ward, daß die Schweſter die Urſache des Todes der Brüder ſein werde, ſo haben wir dieſen blutigen Ausgang als eine unbedingt ſichere Tatſache der Zukunft anzuerkennen, an dem kein menſchliches Wollen rütteln kann (nach der obigen Erörterung deswegen nicht rütteln kann, weil dies Wollen ſelbſt als ein unabänderliches Glied in die Kette der Ereigniſſe gehört, die jenen Ausgang herbeiführen). Wenn alſo Weitbrecht (S. 282) von Iſabellas Glauben an die Schickſalsbeſtimmung ſpricht und hinzufügt: „Wir brauchen ja nicht mitzuglauben, der Dichter mutet uns nicht zu, was er in der Jungfrau von Orleans uns zumutet," ſo iſt dies mit dem klaren Wortlaut der oben angeführten Stellen nicht zu vereinigen. Der Dichter mutet uns den Glauben an das Schickſal genau ſo zweifellos zu, wie in der Jungfrau den Glauben an Gottes unmittelbares Eingreifen. Ganz anders ſteht es im Wallenſtein, wo keine Spur eines übermenſchlichen Schickſals in die Handlung hineinragt, ſondern alles nur ſubjektiv im Glauben des Helden liegt. Weitbrecht behauptet zwar S. 284: „Iſabella verhält ſich zu ihrem Glauben an Orakel und Traumdeutung und ſpezielle Schickſalsprädeſtination gerade wie Wallenſtein zu ſeinem aſtrologiſchen Glauben." Er läßt aber dabei außer acht, daß ſich der Dichter völlig anders zu beiden verhält: im Wallenſtein wird alles, was geweisſagt wird, durch den objek-

tiven Gang der Handlung als Wahn erwiesen, in der Braut von Messina alles als Wahrheit.

Es kann hiernach kein Zweifel sein, daß das Stück eine Schicksalstragödie ist.

Daß allerdings Schillers Schicksalsbegriff nicht der Sophokleische ist, haben wir oben eingehend besprochen. Der Unterschied ist wesentlich, und es ist keine Frage, daß, indem Schiller die entscheidende Tat aus der Schuld des leidenschaftlichen Charakters ableitete, die einfache Folgerichtigkeit des antiken Begriffs getrübt wurde und ein Zwiespalt der Auffassung entstand. Dies ist der Grund, weshalb ich in der Einleitung (Band I, S. 33) sagte, daß von der Gattung der Schicksalstragödie mir außer dem König Ödipus kein zweites reines Beispiel in der gesamten dramatischen Literatur bekannt sei. Franz Diebitsch („Zur Führung der Handlung in Schillers Braut von Messina." Programm, Neustadt in O. S. 1901) sagt, meine Behauptung (s. oben S. 18), daß die Tat Don Cesars als frei und zugleich als schicksalsbestimmt hingestellt sei, lasse sich nicht aufrecht erhalten. Denn „das hieße einen klaren psychischen Vorgang, der von dem Dichter auf den unmittelbaren Eindruck herausgearbeitet ist, durch eine Erwägung, die hinterher angestellt wird, seiner ihm eigentümlichen ursprünglichen Kraft und Wirkung entkleiden!" Aber daß der unmittelbare Eindruck der gewaltigen Szene durchaus der einer freien Willenstat ist, habe ich ja stets aufs schärfste hervorgehoben, und gewiß wird der Leser und Hörer im Sturm der Empfindung jene „Erwägung" nicht anstellen. Was mir Anstoß erregt, ist aber gerade dies, daß solche Reflexion, die für den Eindruck der Szene so nachteilig sein würde, vom Dichter selbst dem Leser unabweisbar aufgenötigt wird, freilich nicht während der kurzen Minuten des leidenschaftlichen Vorgangs selbst, aber sobald er seinen Blick auf das Ganze des Kunstwerks richtet, wozu wir bei Schiller doch gewiß das Recht und die Pflicht haben. Auch daß Diebitsch das Schicksal als die göttliche Vorsehung auffaßt und von seiner weisen und gerechten Leitung spricht, die „das Tun und Treiben der Menschen vor

ihren Richterstuhl zieht und bestraft" und somit völlig der christlichen Vorstellung einer allweisen und allgütigen Weltregierung entspricht, kann natürlich an diesem Verhältnis nicht das Mindeste ändern; ganz abgesehen davon, daß solche Auffassung nach meinem Urteil unserem Stücke durchaus fremd ist. Das Schicksal ist hier sowenig wie im Ödipus eine leitende oder wollende oder bestimmende Macht*), sondern einfach das „ewige, eherne, große Gesetz," der unzerbrechliche ursächliche Zusammenhang alles Geschehens; es ist daher weder gütig und weise, noch tückisch und lauernd; nur ist auch das sittliche Verhalten des Menschen, sein Wollen und Begehren, in diesen Zusammenhang miteingefügt, während das Schicksal des Ödipus, wenn irgend ein Begriff auf der Welt, „jenseits von gut und böse" ist.

Für den Bau der dramatischen Handlung hatte die Schillersche Änderung des Begriffs noch die Folge (worauf oben hingewiesen wurde), daß beim Beginne des Stückes nicht bereits das ganze Schicksal erfüllt sein konnte. Im Ödipus würde die Vorführung der schicksalsverhängten Taten gar keine dramatische Bedeutung gehabt haben, weil sie vom Dichter nicht unter den Gesichtspunkt der sittlichen Beurteilung gerückt sind. Die Folge war, daß sein ganzes Stück, wie sich Schiller an Goethe in dem Brief vom 2. Oktober 1797 ausdrückt, „gleichsam nur eine tragische Analysis" ist: „Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt." Die ganze Spannung des Zuhörers ist nur auf die Enthüllung gerichtet, nicht auf die Erfüllung. Für Schiller dagegen war dies Verfahren, obgleich er doch die „Furcht, daß etwas geschehen sein möchte," als besonders wirkungsvoll anerkannte, nicht anwendbar. Denn hier ist es die Tat selbst, an der das dramatische Interesse hängt, und die uns der Dichter nur dadurch begreiflich machen konnte, daß er uns

*) Treffend sagt Wilamowitz in der Einleitung zur Übersetzung des Ödipus, S. 11 f: „Von einem Schicksal als einer Ursache, einer wirkenden Kraft ist bei Sophokles nirgend die Rede und konnte keine Rede sein." „Apollon tut nichts und hat nichts getan, als die Wahrheit den Sterblichen mitgeteilt. Damit bestimmt er die Zukunft nicht."

den Helden während der Handlung, in wilder, heftiger Bewegung, im Wirbelwinde der Leidenschaft vor Augen führte. Es wird also wohl dabei bleiben, was Schiller in demselben Briefe, nachdem er die „unermeßlichen Vorteile“ des Sophokleischen Stückes auseinandergesetzt hat, hinzufügt: „Aber ich fürchte, der Ödipus ist seine eigene Gattung, und es giebt keine zweite Species davon.“

Wenn wir uns endlich nach allem Besprochenen die Frage vorlegen, ob die Einführung des Schicksalsbegriffs in die moderne Tragödie ein glücklicher Schritt unseres Dichters war, so werden wir keinen Augenblick anstehen, unverhohlen mit Nein zu antworten. Es wurde vorher hervorgehoben, daß die beiden für das Schicksal notwendigen Merkmale, ohne die es kein Schicksal mehr sein würde, nämlich Vorausbestimmung und Unabwendbarkeit, für die künstlerische Darstellung sich schlechterdings auf keine andere Weise ausdrücken lassen, als indem eine Vorhersagung eingeführt wird, die sich nachher erfüllt. Sobald dies aber geschieht, steigen die oben besprochenen Zweifel über die Zurechnungsfähigkeit des handelnden Menschen in uns auf. Wir empfinden zu deutlich das innerlich Unwahre und Unmögliche einer solchen Voraussetzung. Sophokles fand den Glauben an Schicksalsbestimmung und Schicksalsverkündigung im Boden seines Volksbewußtseins vor; es war natürlich, daß er ihn beibehielt. Aber mit sicherem Blicke sah er, daß solche Weissagung (nach dem oben angeführten Worte von Vischer) „den wahren Begriff der Schuld töte,“ er trennte daher mit antiker Folgerichtigkeit das Unvereinbare. Schiller führte das Schicksal aus einer fremden Welt willkürlich ein, aber er konnte und durfte sich von unserer modernen Art der Verknüpfung von Schuld und Sühne nicht loslösen, und so verblieb ihm der Zwiespalt, den keine Kunst zu überbrücken vermochte. Freilich verdankt sein Stück der Schicksalsidee einige ungewöhnlich starke dramatische Wirkungen; namentlich jene Stellen von der Kurzsichtigkeit des Sterblichen, der die Götter verkennt, die ihn furchtbar umgeben, sind von einer erschütternden Kraft, die selbst

bei Schiller faſt ohne Beiſpiel iſt; aber ſie ſind, wenigſtens für mein Gefühl, nicht frei von einer Beimiſchung peinlicher Empfindung, eben weil wir uns dabei fortwährend bewußt ſind, wie innerlich unwahr die ganze Vorſtellung iſt. Die höchſten und reinſten Szenen dagegen ſind unabhängig von allem Orakelweſen, und wir können unſere Seele den tiefen, überwältigenden und erhebenden Eindrücken, namentlich in den letzten Auftritten, nur dann hingeben, wenn wir den Gedanken an jene Weisſagungen zurücktreten laſſen. Dann ſehen wir edle und hohe Menſchengeſtalten im Kampfe mit ſchwerem Unheil und ſchwerer Schuld, wir ſehen, daß unbezähmte Leidenſchaft den Menſchen ins Verderben führt, und daß Sühne für ihn nur in freiwilliger, demütiger Unterwerfung zu finden iſt. Es trieb unſern Dichter, ſich auch in der fremden Form zu verſuchen, und er verſenkte ſich mit dem ihm eigenen energiſchen Schwunge hinein; aber er blieb dabei immer ſo ſehr er ſelbſt, derſelbe, den Humboldt den modernſten aller Dichter genannt hatte, daß ſeine Tragödie weder eine Äſchyleiſche noch eine Sophokleiſche, ſondern durch und durch eine Schillerſche geworden iſt. Ohne Zweifel iſt ſie daher ein großes und bewunderungswürdiges Kunſtwerk, aber ſie iſt es nicht durch die Schickſalsidee, ſondern trotz derſelben.

Es iſt oft der Vorwurf gegen Schiller ausgeſprochen worden, von Schlegel, Tieck, Gervinus, Vilmar, daß ſein Drama den Anlaß zu den ſpäteren Schickſalstragödien von Zacharias Werner, Müllner u. a. gegeben habe. Richtig iſt, daß dieſe Stücke insgeſamt auf derſelben Vermiſchung von Schickſal und Schuld beruhen. Freilich iſt der Unterſchied zwiſchen einem Stücke wie „Der vierundzwanzigſte Februar“ oder „Die Schuld“ und Schillers Werke trotzdem ungemein groß. Denn erſtens ſind die Motive des Handelns und damit die Charaktere bei jenen Dichtern ungleich niedriger. Don Ceſar bleibt eine hohe und edle Geſtalt, die unſerer Teilnahme ſicher iſt; aber der Graf von Örindur iſt ein widriges Zerrbild. Von wilder Glut zur Gattin eines fremden Mannes ergriffen, lauert er die Ge-

legenheit ab und schießt ihn auf der Jagd meuchlings nieder; vermählt sich mit der Witwe, welche die Untat wenn nicht weiß, so doch ahnt, und vermag es, jahrelang mit ihr zusammenzuleben, zwar verstört in seinem inneren Bewußtsein, aber ohne den geringsten Drang einer Sühne, ein verachtungswürdiger Mann. Ja selbst als es an den Tag kommt, daß der Gemordete sein Bruder war, hält er und die anderen immer wieder ein Weiterleben und sogar eine Fortsetzung der Ehe für möglich, und er zerrt und quält sich jammervoll einen ganzen Akt lang herum, bis er endlich den Entschluß findet. Wie wahrhaft groß steht daneben Don Cesar, wenn er den Chor zurückweist:

„Du selbst bedenke schweigend deine Dienerpflicht,
Mich laß dem Geist gehorchen, der mich furchtbar treibt,
Denn in das Innre kann kein Glücklicher mir schaun."

Es zeigt sich hier, wie richtig Schillers Blick war, daß er die Schicksalstat selbst dramatisch vorführte, da er einmal seinen Helden schuldig machen wollte. Müllner, der das schuldigmachende Schicksal von Schiller entnahm, wollte dennoch Sophokles in der „tragischen Analysis" nachahmen. So entstand die bewußte schuldvolle Tat, die doch jahrelang versteckt wird, wodurch der Charakter notwendig herabgedrückt wurde. Dazu kam nun, daß Müllner jenen inneren Widerspruch der Auffassung des menschlichen Handelns recht geflissentlich hervorkehrt. Wenn ein Mensch wie Hugo von Örindur die Verantwortung für seinen Meuchelmord ablehnen will durch Worte wie: „Tun? was nennst du eine Tat? Tun? Der Mensch tut nichts. Es waltet über ihm verborgner Rat und er muß, wie dieser schaltet," so zeigt dies handgreiflich, wohin jene Vermischung führt. Ödipus kann die Verantwortung ablehnen, weil nur seine Hand gesündigt hat, nicht sein Herz; Don Cesar lehnt sie nicht ab, sondern sühnt seine Sünde durch freiwilligen Tod; aber Örindur will uns einreden, daß seine bewußte Schandtat, deren Frucht er jahrelang genossen hat, ihm durch das Schicksal widerstandslos aufgezwungen worden sei. Endlich aber fehlt bei Müllner der Zusammenhang des Schicksalspruches mit einer früheren Schuld,

durch den, wie wir oben sahen, ein schuldigmachendes Schicksal allein erträglich wird. So erklären sich jene Worte, welche die äußerste Verzerrung jeder sittlichen Weltanschauung zeigen:

„Alles, alles hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert."

Also eine Weltordnung, in der durch die Laune einer gereizten Zigeunerin Freveltaten in späteren Geschlechtern nicht etwa bloß vorhergesagt, sondern bewirkt werden. Man kann den Wahnsinn nicht weiter treiben. Werners Vierundzwanzigster Februar hat diese beiden Fehler vermieden; er ist keine „Analysis," sondern führt die Tat dramatisch vor, und er knüpft an eine Urschuld an; er steht also insofern dem Schillerschen Stücke näher. Aber die vorgeführte Handlung, daß Kunz Kuruth, durch die bloße jämmerliche Not des Lebens gedrängt, den unbekannten Sohn ersticht, um ihm sein Geld abzunehmen, ist so abstoßend, daß der Eindruck unerträglich peinlich ist und jeder Spur einer idealen Erhebung ermangelt. Gemeinsam ist außerdem allen diesen Schicksalstragödien, daß die Erfüllung sich an allerhand spukhafte Äußerlichkeiten heftet, an ein altes Messer, ein Unglückszimmer, an das Schlagen der Uhr oder einen bestimmten Tag. Indes so widrig und geschmacklos diese Werkzeuge des Schicksals auch sind, so ist doch leicht einzusehen, daß es nicht viel Mühe gekostet hätte, sie auszuscheiden, ohne den wesentlichen Inhalt jener Stücke zu ändern. Die Hauptsache bleibt, daß Kunz seinen Sohn, Örindur seinen Bruder erschlägt, wie es das Schicksal bestimmt hat; ob er das mit diesem oder jenem Werkzeug, an diesem oder jenem Tage tut, das sind Dinge, die das Gruseln der Zuhörer vielleicht vermehrten, sachlich aber im Grunde unerheblich sind. Die Grundlage zu allen Verkehrtheiten dieser Stücke bleibt die Schicksalsidee selbst, vor allem die Vermischung von Schuld und Schicksal, und diese geht von Schillers Braut von Messina aus. Ihn selbst bewahrte sein hoher Geist und sein unverlierbarer dichterischer und sittlicher Takt vor solchen Auswüchsen, aber sicher ist, daß ohne ihn kein Müllner und kein Werner ihre häßlichen Erzeugnisse geschrieben hätten.

4. Verknüpfung der Handlung.

Obwohl die Handlung im ganzen übersichtlich verläuft und ihr Zusammenhang sich leicht und sicher dem Leser einprägt, so ist doch die Verknüpfung und Motivierung des einzelnen nicht überall ohne Anstoß, namentlich ist der Zwang, den der künstliche Plan der Schicksalsenthüllung dem Dichter auferlegte, nicht ohne merkbaren Einfluß geblieben.*)

Zunächst sind in der Vorgeschichte des Stückes einige Punkte, die etwas dunkel bleiben. Schon das Verhältnis der beiden Brüder zu einander ist nicht mit ganz deutlichen Zügen vergegenwärtigt. Manuel ist der ältere; danach sollte man meinen, daß er nach dem Tode des Vaters Fürst sein müsse, so daß Cesar ihm untertan wäre. Indes dies ist augenscheinlich nicht der Fall, sondern sie stehen sich als gleichberechtigte Fürsten gegenüber; aber auch von irgend einer andern Art der Erbfolge findet sich nirgends eine Erwähnung. Wenn der Leser annehmen soll, daß die Söhne gemeinschaftlich die Herrschaft erben, so müßte dies irgendwie angedeutet sein. Wir hören nur, daß gleich nach des Vaters Tode der Streit entbrannt sei, doch wie es scheint, nicht um die Krone, daß Messina sich teilte und die Stadt selbst zum Schlachtfeld wurde: „ja, diese Hallen selbst bespritzte Blut." Dann scheinen beide Brüder, ohne daß ein Grund angegeben wird, die Stadt verlassen zu haben und die

*) Gegen den ganzen folgenden Abschnitt hat Ernst Bergmann („Die Verknüpfung der Handlung in Schillers Braut von Messina" Programm des Gymn. zu Braunschweig. 1903) vielfach Einwendungen erhoben und meine Bedenken zu entkräften gesucht. Ich gebe seinen sorgfältigen und eingehenden Erörterungen gern zu, daß in solchen Fragen manchmal eine verschiedene Beurteilung möglich ist, und habe daraufhin hier und da den Ausdruck ein wenig geändert oder gemildert. Im ganzen aber muß ich an meiner Auffassung festhalten, insbesondere auch daran, daß in dem „künstlichen Plan der Schicksalsenthüllung" die eigentliche Ursache dieser Unzuträglichkeiten liegt. Wenn Bergmann seine Ansicht dahin ausspricht, daß „das Schicksal überhaupt keine reale, im Drama wirklich waltende, sondern nur in der Auffassung der Personen bestehende Macht" sei, so ist oben ausführlich dargelegt, weshalb ich dies für völlig unvereinbar mit den Worten des Dichters halten

Mutter allein im Palaſte geblieben zu ſein. Iſt etwa die Meinung, daß die Herrſchaft auf die Mutter überging, die dann nicht im ſtande war, den Ausbruch der Feindſchaft zu zügeln? Der Dichter hatte in ſeinem idealen Reiche das unbeſtrittene Recht, auch eine ſolche, wenngleich ungewöhnliche Ordnung zu treffen. Aber man wünſchte es durch einen Strich angedeutet.

Sodann treten auch im einzelnen einige Bedenken hervor. Im Beginn des Stückes iſt der Vater bereits zwei Monate tot; man fragt ſich, weshalb Iſabella nicht ſchon längſt die Tochter aus dem Kloſter geholt habe. Den Grund, den ſie ſelbſt V. 1373 ff. angiebt, iſt nicht ganz überzeugend. Der Streit ihrer Söhne, ſagt ſie, habe der Verſöhnung nicht Raum gegeben: „Konnt' ich die Schweſter zwiſchen eure wild empörten Schwerter ſtellen?" Indes da die Brüder nach den Andeutungen der erſten Szene in der letzten Zeit gar nicht in Meſſina waren, treffen die Worte nicht recht zu, und es wird nicht klar, was ſie veranlaſſen konnte, die innig geliebte und heiß erſehnte Tochter ſo lange von ſich fern zu halten. Sie ſagt ſelbſt 2035: „Es ſtand bei mir, dies Unglück (den vermeintlichen Raub der Tochter) zu verhüten; hätt' ich ſie früher an das Licht gezogen, wie mich des Herzens Stimme mächtig trieb," und der Leſer kann ihr nur zuſtimmen. Wenigſtens nachdem die Söhne eingewilligt hatten, ſich im väterlichen Schloſſe zu begegnen, konnte ſie ſie ohne Bedenken kommen laſſen und gerade ihr die Rolle der Frieden-

---

muß. Bergmann erklärt unſer Stück für eine „Charaktertragödie vom reinſten Waſſer." Wohl! Aber darin beſteht eben der Zwieſpalt, daß trotzdem die Schickſalserfüllung den Zielpunkt der Handlung bildet. Übrigens giebt ja auch Bergmann zu, daß wir es hier vielfach mit „kühnen, oft bis aufs äußerſte zugeſpitzten Situationen" zu tun haben. Da wir nun dergleichen bei Schiller von den Räubern bis zum Demetrius ſonſt nirgends finden, dürfte doch der Schluß, daß es an der Beſonderheit gerade dieſes Dramas liegt, nicht unberechtigt ſein. Und gerade darauf kam es mir an; ich habe vielleicht manchmal die Bedenken ſchärfer hervorgehoben, um es recht deutlich zu machen, daß bei der Anlage des Stückes mehrmals alles „auf der Schneide des Meſſers" ruht. Wie bewundernd ich im übrigen ſeine überwältigende Größe anerkenne, zeigt meine Beſprechung, ich denke, auf jeder Seite.

ſtifterin zuweiſen, die ihr nach dem zweiten Orakelſpruche vom Schickſal beſtimmt zu ſein ſchien. Ebenſo möchte man in Manuels Erzählung der Geſchichte ſeiner Liebe die auffallende Tatſache etwas feſter begründet ſehen, daß der leidenſchaftlich Liebende niemals den alten Diener, der „der einz'ge Bote zwiſchen Kind und Mutter" war, geſehen und befragt hat. Man ſollte meinen, daß in der langen Zeit von „fünf Monden" ihn der natürliche Trieb ergriffen haben müſſe, von dem Manne, der, wie er wußte, die Herkunft der Geliebten kannte, näheren Aufſchluß zu erlangen. Beide Punkte ſind immerhin von Bedeutung, wenn man ſich auch in den vorausliegenden Ereigniſſen kleine Unwahrſcheinlichkeiten eher gefallen läßt, weil ſie weniger zum Bewußtſein kommen. Aber erſichtlich iſt, daß in beiden Fällen die Rückſicht auf das notwendige Unbekanntbleiben der Verhältniſſe auf den Dichter eingewirkt hat. Denn hätte Iſabella die Tochter früher heimgeholt, ſo mußte die ganze Entwickelung anders werden, und hätte Manuel auch nur ein einziges Mal den ihm aus dem Vaterhauſe wohlbekannten alten Diener Diego geſehen, ſo war gar keine Tragödie mehr möglich. Mag man alſo auch dieſen Punkten kein übermäßiges Gewicht beimeſſen, weil ſie ſich ja bei einigem guten Willen in der vom Dichter gegebenen Begründung begreifen laſſen, ſo iſt es doch gerade höchſt bezeichnend, wie hart an ein Scheitern des ganzen Stückes hier ſelbſt die kleinſte Unwahrſcheinlichkeit anſtreift, offenbar eine Folge des künſtlichen Aufbaues der Handlung, der wieder lediglich durch die Rückſicht auf die Schickſalsidee bedingt war.

Wir kommen zu dem Stücke ſelbſt. In der erſten Szene*)

*) Das Stück beſteht aus fünf Abſchnitten (Szenen): Säulenhalle, Garten, Zimmer, Garten, Säulenhalle. Eine Einteilung in Akte hatte es, der antiken Form entſprechend, nicht, weder im erſten Druck noch im „Theater" und bei Körner. Die Einteilung in vier Akte, wie ſie ſich ſeit 1869 in den meiſten Ausgaben findet, ſtammt aus dem Hamburger Theatermanuſkript. Sie rührt zwar ohne Zweifel von Schiller ſelbſt her, aber er hatte dabei ſicherlich nur an den Zweck der Theateraufführung gedacht, nicht an den Druck, wo auch in dieſer Hinſicht das antike Gepräge gewahrt werden ſollte.

sind alle Vorgänge verständlich und klar. Namentlich die Versöhnung der Brüder, die ein notwendiges Glied der Handlung war, ist aufs trefflichste eingeführt. Schon daß ihr Haß nicht wie bei dem als Vorbild dienenden Thebanischen Brüderpaar aus Herrschsucht hervorgeht, sondern seit der Kindheit her „aus unbekannt verhängnisvollem Samen" emporgewachsen ist, war für das Folgende unumgänglich; denn sonst wäre eine auch nur zeitweise Annäherung oder gar liebevolle Aussöhnung unmöglich gewesen. Eine besonders glückliche Begründung aber erhält die rasche Umstimmung der feindlichen Gemüter durch den Umstand, daß beide Jünglinge seit kurzem zum erstenmal von dem Gefühl der Liebe getroffen worden sind, die ihrem ganzen Wesen etwas Mildgestimmtes und Versöhnliches giebt. Den deutlichsten Ausdruck leiht dieser Stimmung Don Manuel nach dem Abgange des Bruders. Er „blickt heiter um sich wie ein Glücklicher, ein Lächeln spielt um seine Wangen" und er gesteht:

„Ich habe keinen Haß mehr mitgebracht,
Kaum weiß ich noch, warum wir blutig stritten.
Denn über allen ird'schen Dingen hoch
Schwebt mir auf Freudenfittichen die Seele."

Dagegen im zweiten Abschnitt erheben sich mehrere schwerwiegende Bedenken. Zunächst ist es kaum erklärlich, daß Manuel nach seinem Abgange am Schlusse der ersten Szene nicht alsbald zu Beatricen eilt, die, wie er weiß, angstvoll seiner harrt; war es schon gewagt, sie in dem fremden einsamen Garten ganz allein, wie es scheint ohne irgend einen Schutz, zurückzulassen, so sollte man meinen, jetzt müsse jedenfalls die Geliebte seine erste Sorge sein, die ihrem eigenen Ausdrucke zufolge „fortgeschleudert wie das Blatt vom Baume sich verliert im grenzenlosen Raume" und „in ihrer Angst verzagen" will. Wenn er aber wirklich zuvor nach dem Bazar gehen und die Fülle der herrlichsten Geschenke aussuchen muß, so sollte er doch nun wenigstens, ehe er wieder zur Mutter zurückgeht, einen Augenblick Zeit finden, sie zu beruhigen. Es ist hier in der Tat eine Lücke, die dem Leser wohl nur deshalb leichter entgeht, weil sie zwischen die beiden Szenen

fällt. Weit fühlbarer sind die Mängel, welche die folgenden Auftritte selbst bieten.

Zuerst die Gartenszene zwischen Cesar und Beatrice. Man wird schwerlich behaupten können, daß es hier dem Dichter gelungen sei, das Verhalten der beiden Personen, wie es für die Entwicklung des Stückes notwendig war, dem Leser glaublich zu machen. Die Werbung Don Cesars muß dem natürlichen Sinne Anstoß erregen. Selbst wenn wir die heftige, rasch zufahrende Art seines Wesens und das selbstbewußte, sieggewohnte Ungestüm des fürstlichen Jünglings noch so hoch anschlagen, widerspricht es aller Wahrscheinlichkeit, daß er mit solcher Sicherheit sie als die Seine ansieht und sie sogar dem Chor als seine „Gattin" vorstellt. Sie hat noch nie im Leben eine Silbe zu ihm gesprochen, außer dem Schreckensruf bei seinem Eintritt: „Weh mir! was seh ich!" Er kann kaum wissen, wie ihre Stimme klingt; bei ihrer ersten Begegnung verbot des Ortes ernste Majestät ein kühneres Geständnis, aber jetzt, wo er mit ihr allein ist und ihn nichts hindert, dürfte er sich unter keinen Umständen zufrieden geben, ehe er ein Wort der Erwiderung von ihr gehört hätte. Ihr „zitterndes und abgewandtes Dastehen," ihre „Bewegung des Schreckens," ja ihr „Zurückschaudern" nimmt er für „schamhafte Demut," die „der Reize Krone" sei. „Dein Staunen lob' ich und dein sittsam Schweigen" sagt er und enteilt sofort, wozu ebenfalls kein ausreichendes Motiv vorliegt, mit der fragwürdigen Begründung:

„Ich geh' und überlasse dich dir selbst,
Daß sich dein Geist von seinem Schrecken löse,
Denn jedes Neue, auch das Glück, erschreckt."

Ein Mensch von einiger Besinnung kann so nicht handeln, kann am wenigsten daraufhin die Jungfrau für seine Braut und Gattin, für sein unbestrittenes und unbestreitbares Eigentum halten, auf das er ein geheiligtes Anrecht habe. Aber ebenso unbegreiflich wie sein Benehmen ist das ihrige. Warum schweigt sie? Es kann nicht bloß Überraschung sein, was sie übermannt und sie augenblicklich der Besinnung wie der Sprache beraubt,

nicht bloß der jähe Schrecken vor der Leidenschaftlichkeit seines Auftretens oder das Entsetzen bei der Nennung seines Namens und Geschlechtes, vor dem sie von jeher ein „geheimnisvolles Grauen" empfunden hat. Man soll vielmehr jedenfalls auf den Eindruck zurückgehen, den Cesar bei ihrer ersten Begegnung auf sie gemacht hat. Nicht umsonst läßt der Dichter sie in ihrem Monologe das Entsetzen, das sie bei dieser Erinnerung ergreift, so stark ausdrücken; offenbar hat seine leidenschaftliche Persönlichkeit sofort eine gewisse dämonische Herrschaft über sie gewonnen: sie spricht von seinem „Flammenauge" und gesteht, daß er mit seinen Blicken ihr „das Innerste durchzuckt" und ihr „ins tiefste Herz geschaut" habe; ja sie hat es nicht gleich vermocht, ihm ihre Hand zu entziehen, denn er erinnert sie daran, daß seine Hand „zitternd" in der ihrigen gelegen habe. Aber weiter darf man doch auch nicht gehen. Ihr eine Neiguug zu Cesar zuzuschreiben, würde ihren Charakter zerstören heißen. Denn ihre Liebe zu Manuel ist sonst durchweg so schön gezeichnet und zu so starkem Ausdruck gebracht, daß sie hierdurch jeden Halt verlieren würde. Eben hat sie von der Zeit ihres ersten Liebesglückes gesagt: „O mein Empfinden nennen keine Worte," hat von dem Bund gesprochen, „den keine Menschen lösen," hat mit der Entschlossenheit eines edeln und selbstgewissen Herzens ausgerufen:

„Nicht kenn' ich sie und will sie nimmer kennen,
Die sich die Stifter meiner Tage nennen,
Wenn sie von dir mich, mein Geliebter, trennen.
Ein ewig Rätsel bleiben will ich mir,
Ich weiß genug, ich lebe dir!

Mit diesen Worten ist ihr Benehmen gegen Cesar, selbst wenn wir alles Obige in Rechnung ziehen, nicht zu vereinigen. Eine Jungfrau, die so für den Geliebten fühlt, kann dem Eindruck einer fremden Persönlichkeit unmöglich so willenlos unterliegen, wie ihr Schweigen es voraussetzen würde. Dazu ist die Zeit zu lang und die Aufforderung zum Sprechen zu dringend. Sechzig Zeilen spricht er zu ihr, keineswegs durchweg mit wildstürmender

Leidenſchaft, ſondern mehrfach durch Abſetzen der Rede Gelegenheit zur Antwort bietend; und ſie ſoll in dieſer ganzen Zeit nicht den Mut finden, auch nur ein Wort zu erwidern? Denn ein einziges Wort, ja eine beſtimmt abweiſende Bewegung würde genügen, ſeine Verblendung zu zerſtören. Handelt es ſich doch um das heiligſte Gefühl ihres Herzens, um ihre Liebe zu Manuel, um ihre Frauenehre. Die Empfindung des Leſers, meine ich, widerſpricht hier entſchieden. Beatricens Schweigen bleibt ebenſo unerklärt wie Ceſars Werbung. Beides iſt, man muß es eingeſtehen, nicht aus dem Charakter und der Situation geſchöpft, ſondern durch das Ziel, das der Dichter hatte, hervorgerufen. Sobald ſie das tat, was ſie nach der Natur tun mußte, ſo war es mit der Tragödie aus.

Faſt noch ſchlimmer ſteht es mit den Vorgängen der dritten Szene. Diego kommt und bringt der Mutter, die beglückt zwiſchen ihren Söhnen ſteht, die Schreckensnachricht vom Raube der Tochter. Der Zuſammenhang verlangte hier zwei Mitteilungen, erſtens über die Lage des Kloſters, zweitens über Beatricens Anweſenheit bei der Leichenfeier. Die erſte durfte nur Ceſar hören, aber nicht Manuel, weil er ſonſt Braut und Schweſter als eine Perſon erkannte; die zweite durfte wieder aus demſelben Grunde Ceſar nicht hören, wohl aber Manuel, damit er nachher daran Beatricen als die Schweſter erkennen könne. Um dies ſo verwickelte Ziel zu erreichen, muß Ceſar zuerſt ohne Überlegung fortſtürmen, worauf Diego nur in Manuels Beiſein die Mitteilung von der Leichenfeier macht; hierauf enteilt dieſer, Ceſar kehrt zurück und erhält nunmehr Aufſchluß über die Lage des Kloſters, damit er eine Spur für die Verfolgung der Schweſter habe. Man ſieht, das Ganze iſt ſo ſcharfſinnig oder ſpitzfindig ausgeklügelt, daß keiner von beiden eine Minute früher oder ſpäter gehen oder kommen darf, wenn er nicht etwas hören ſoll, was die Tragödie unmöglich macht.

Unter dieſen Umſtänden, wo alles auf des Meſſers Schneide ruht, lag dem Dichter die dringende Pflicht ob, dies Gehen und Kommen ſowie das ſonſtige Verhalten der Perſonen ſo einleuch-

tend zu machen, daß die Frage, ob es denn notwendig gerade so sein müsse, dem Leser und Hörer gar nicht kommen konnte, er sich vielmehr überzeugt ganz der Illusion hingab. Aber dies gerade ist ihm hier leider nicht gelungen. Daß unmittelbar nach Mitteilung des Raubes Don Cesar ohne eine Frage nach der Gegend und ohne auf den Bruder zu warten fortstürzt: „Leb wohl! Zur Rache flieg ich, zur Entdeckung," möchte bei seinem heftigen Charakter noch hingehen, obwohl es erstaunlich kopflos ist und immer recht auffallend bleibt; denn er weiß ja nicht Namen noch Lage des Klosters, nicht ob er rechts oder links gehen muß, um es zu erreichen. Aber ungleich bedenklicher ist das Verhalten der Mutter und Don Manuels. Bereits ist der Funke des Verdachtes durch Nennung des Namens Beatrice in ihm angefacht; beunruhigt wendet er sich an Diego und fragt nach der Zeit ihres Verschwindens; als auch diese übereinstimmt, richtet er an die Mutter noch einmal die Frage um Bestätigung des Namens: „Und Beatrice nennt sich deine Tochter?" Es ist klar, daß er jetzt nach dem Ort des Klosters fragen muß, um auf einen Schlag Gewißheit zu haben. Wirklich wendet er sich auch an Isabella: „Nur eines noch, o Mutter, laß mich wissen —", diese aber, die schon ihrer letzten Auskunft ein ungeduldiges „Eile, frage nicht!" hinzugefügt hatte, unterbricht ihn: „Fliege zur Tat, des Bruders Beispiel folge!" Bis hierher ist alles verständlich, denn sie weiß ja nicht, wonach er fragen will, und mag in der Aufregung nicht daran denken, daß er die Lage des Klosters nicht kennt und also außer stande ist, ihrer Aufforderung zu folgen. Aber als er es nun ausspricht: „In welcher Gegend, ich beschwöre dich" — und durch ihre abermalige Unterbrechung unbeirrt weiterfragt: „In welcher Gegend hältst du sie verborgen?" so giebt es kein Ausweichen mehr. Der Dichter hat sich in eine Situation gebracht, wo alles andere als die Antwort, die seine Tragödie zerstört, der Natur zuwiderläuft. Es ist kein so hoher Grad der Aufregung bei der Mutter denkbar, daß sie die Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit der gestellten Frage verkennen sollte. Der Dichter aber läßt sie erwidern: „Verborgner nicht

war sie im Schoß der Erde," eine Antwort, die, wenn Isabella Ursache hätte, ihren Sohn im Unklaren zu erhalten, allenfalls begreiflich wäre, als ein Versuch nämlich, ihn wohl oder übel abzulenken; aber so steht es ja nicht, der Mutter muß ja alles daran liegen, den Sohn sachgemäß zu unterrichten, und nur der Dichter hat das Begürfnis, ihn zu hintergehen. Im wirklichen Leben würde solche Antwort, noch dazu mit ihrem Anklang an Manuels Wort „verborgen," der fast wie ein Scherz wirkt, nur den Unwillen erregen, den solch ein durchsichtiges Ausweichen in dringender und ernster Situation hervorruft. Aber nun das Seltsamste: der Sohn beruhigt sich bei dieser Antwort, er läßt sich abweisen. Er hört den Bericht des alten Diego, der sich in diesem Augenblicke ins Gespräch mischt, mit an und eilt sodann mit den Worten: „Was steh' ich hier in Furcht und Zweifelsqualen? Schnell will ich Licht mir schaffen und Gewißheit" von der Bühne. Jeder Leser sagt sich, daß er diese Gewißheit in seinen Zweifelsqualen nur durch die Mutter erlangen kann, während Beatrice, die sich ja selbst ein Geheimnis ist, zu wirklicher Aufklärung nicht als geeignet erscheint. Kaum aber ist Manuel fort, so legt Don Cesar, der zurückgekehrt ist, weil er „in des Eifers heftiger Begier" vergessen hatte, nach der Gegend des Klosters sich zu erkundigen, der Mutter dieselbe Frage vor und erhält von ihr nunmehr bereitwilligst die gewünschte Auskunft. Die Unnatürlichkeit ihres Benehmens gegen Manuel wird hierdurch aufs neue recht augenfällig bestätigt.

Man hat wiederholt darauf hingewiesen, daß unser Dichter in der Braut von Messina einen außerordentlich „ausgedehnten Gebrauch vom Schweigen" mache (vgl. Hoffmeister V, S. 115). Und in der Tat, was wird hier alles verschwiegen: die Mutter verschweigt dem Fürsten die Befragung des Mönches und die Rettung der Tochter, den Söhnen das Dasein der Schwester, der Tochter ihre wahre Herkunft; Manuel verschweigt seiner Geliebten seinen Stand, Beatrice ihm ihre Anwesenheit bei der Leichenfeier, und selbst der redliche Diego hat ebendasselbe Geheimnis vor seiner Herrin. Es ist nicht zu leugnen, daß da-

durch die Vorgänge etwas Geheimnisvolles, die Charaktere etwas Verstecktes bekommen. Indes alle übrigen Geheimhaltungen, die insgesamt für das Zustandekommen der Fabel unumgänglich waren, sind vom Dichter nach Situation und Charakter zwanglos begründet und geben zu keinerlei Bedenken Anlaß; nur in den beiden eben näher besprochenen Auftritten des dritten Abschnittes, in denen das Unnatürliche des Vorgangs gleichfalls auf dem Schweigen beruht, ist er nicht ohne merklichen Schaden um diese Klippe herumgekommen. Böttiger berichtet zwar, daß Schiller als man ihm dergleichen Bedenken bemerklich zu machen suchte, sich gewundert habe, „wie man seine Intentionen so wenig habe fassen können, da ja eben in diesem Verschließen des Mundes in so kritischen Augenblicken, wo ein rettendes Wort das eherne Netz des Schicksals hätte zerreißen können, die unabwendbare Gewalt, ja das Dämonische des Verderben brütenden Verhängnisses sich recht deutlich offenbare und alle Zuschauer mit geheimem Grauen durchschauere." Indes, man kann diese Verteidigung in keinem Falle gelten lassen, und wenn es wahr sein sollte, daß Schiller sie in dieser Weise gegeben hat (Böttigers Berichte sind bekanntlich nicht immer zuverlässig), so würde nur daraus folgen, daß die Verblendung des Schicksals, welche nach Homer „alle Menschen verblendet," in diesem Falle auch unsern Dichter nicht verschont hätte. Denn unmöglich kann die Forderung psychologischer Wahrheit durch die Wirkung des Schicksals aufgehoben werden. Ein unglaublicher Vorgang bleibt unglaublich. Ich kann das Tun und Lassen der Menschen, die sich vor mir auf der Bühne bewegen, nicht in der einen Tragödie nach andern Gesichtspunkten beurteilen als in der anderen; der Einfluß des Schicksals muß durch die allgemein verständlichen Beweggründe menschlichen Handels zur Geltung kommen. „In der moralischen Welt muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten," dies Wort Lessings trifft auch hier zu. Ein „Wunder" dieser Art ist völlig undramatisch. Ja selbst wenn es dem Dichter möglich wäre, in einer solchen Szene zugleich mit den Entschlüssen und Unterlassungen seiner Personen uns zu vergegen-

wärtigen, daß dies alles durch das Schicksal absichtlich herbeigeführt worden sei, um durch die Verblendung der Personen die Erfüllung zu erreichen, so würde dadurch nur der Eindruck geschwächt werden können: ein Schicksal, dessen Kette zu durchbrechen einen so kleinen Aufwand von Besonnenheit und Klugheit erfordert, wie ihn sich jeder Leser selbst im heftigsten Affekt zutraut, verdient und erweckt nicht Grauen, sondern eher Spott.

In der zweiten Hälfte des Stückes finden sich Mißstände der besprochenen Art nirgends: es giebt jetzt nichts mehr geheim zu halten. Zwar hat im vierten Abschnitt die Hauptszene der Schicksalserfüllung, Cesars Brudermord, ebenfalls Widerspruch gefunden; und es ist nicht zu leugnen, daß die Tat mit einer Schnelligkeit vor sich geht, die dem unerwarteten und unvermittelten Niederfahren des Blitzstrahls ähnlich ist und dem Leser, ich möchte sagen, den Atem versetzt. Indes, dies zunächst Unbegreifliche und Abstoßende des Vorgangs wird durch volles, lebendiges Versenken in die dramatische Situation, vor allem bei einer Darstellung auf dem Theater, die der Gewalt des Dichters gerecht wird, völlig gehoben und in die hinreißendste dramatische Wirkung umgewandelt, während die beiden oben besprochenen Szenen nach meiner Erfahrung durch keine schauspielerische Kunst glaubhaft werden. Don Cesar muß seinem Charakter gemäß höchst leidenschaftlich gespielt werden und durch sein ganzes Wesen zeigen, daß er sich unbedingt im Rechte glaubt. Schon geraume Zeit vorher hat man seine Stimme gehört, es muß dafür gesorgt werden, daß man seine Anwesenheit und sein heftiges Einlaßbegehren nicht wieder vergißt; ein sich steigerndes Stimmengewirr muß den Widerstand verdeutlichen, den die Ritter des ersten Chores seinem Eindringen entgegensetzen. Vergißt man also einen Augenblick, wie wenig Berechtigung er hat, Beatrice als die Seine zu betrachten, und giebt dies einmal dem Dichter zu, so kann sein Benehmen unmöglich als unbegreiflich erscheinen. Heftig ist er von Natur, jetzt durch den Widerstand der Diener stark gereizt, durch die Angabe, daß

Manuel bei seiner Geliebten verweile, zu wilder Eifersucht gestachelt; zugleich fährt ihm begreiflicherweise die Erinnerung an die Vergangenheit durch den Kopf: ihre alte tödliche Feindschaft, das Bild eines ihn verachtenden, stolzen Bruders steht wieder vor seinen Augen. Er selbst hat heut früh bei der Versöhnung den ersten Schritt getan, Manuel ist zurückhaltender gewesen; könnte er nicht doch falsch und hinterlistig sein? Das alles faßt ihn plötzlich wieder an. Die Gewalt, mit der er sich durch die Mannen des Bruders Bahn machen muß, erhöht noch seinen Zorn und seine Geneigtheit zu neuer Gewalttat, alles tobt und kocht in ihm. Und indem er nun, den Widerstand brechend, eindringt, sieht er die Geliebte, die sich an den Verhaßten ängstlich und zärtlich anschmiegt. Da ist es mit seiner Besinnung aus, und rasend vor Wut tut er den Streich. Daß Manuel während der wütenden Drohung des Bruders sich zu keinem Worte der Abwehr aufraffen kann, ist durch die lähmende Wirkung des ihm plötzlich entschleierten grausen Zusammenhanges höchst naturwahr begründet.

Der letzte Abschnitt endlich erhebt sich auf eine Höhe, wo alle kleinlichen Bedenken schweigen. Das Schicksal ist so weit erfüllt, daß sich der Rest von selbst ergiebt, und die Entwicklung baut sich nunmehr auf der unverrückbaren Grundlage wahrhaftiger und tiefer Empfindung auf. Die letzten Auftritte gehören zu dem Wahrsten und in ihrer Einfachheit Erhabensten, was Schiller geschrieben hat, man kann wohl sagen, was überhaupt dramatisch geschrieben worden ist. Zunächst bringt dieser Abschnitt in überaus wirksamer Weise den dramatischen Vorteil zur Geltung, der, wie wir gesehen haben, für den Dichter bei Aufnahme der Schicksalsidee mitbestimmend war. Die niederschmetternde Wucht der schon vollendeten schrecklichen Tatsache gegenüber der noch hoffenden und erst allmählich ahnenden menschlichen Blindheit kann schwerlich erschütternder dargestellt werden als hier. Und welche staunenswerte Kunst der Steigerung entwickelt dabei der Dichter, der in dieser Art der Wirkung kaum einen Meister haben dürfte. Zuerst wird Isabellas Seele durch den Bericht

von dem Brande der Einsiedlerhütte in eine unbestimmte Unruhe versetzt; als darauf Beatrice bewußtlos hereingebracht wird, empfindet sie aufs neue, daß hier irgend ein Schrecknis im Verborgenen lauert; die Tochter erwacht und wird ihrerseits alsbald aufgeklärt; ihre entsetzten Worte regen abermals Isabellas innere, ungewisse Angst auf, die bei Beatricens Worten: „Wo habt ihr ihn verborgen?“ schon eine bestimmtere Gestalt annehmen muß. „Wen verborgen?“ ruft die Unglückliche dem Chore zu, „was ist wahr?“ „Ihr schweigt bestürzt, ihr scheint sie zu verstehen.“ Da sich jetzt ein Trauermarsch hören läßt, so fliegt die Angst um das Leben ihrer Söhne durch ihr Herz: „Was naht sich? was erwartet mich? Ich höre der Totenklage furchterlichen Ton das Haus durchdringen? Wo sind meine Söhne?“ Der Augenblick wo nun der Chor die schwarzbedeckte Bahre hereinbringt, hat bekanntlich Schiller selbst die Äußerung entlockt: „Das ist doch nun wirklich eine Tragödie.“ Zitternd steht die Fürstin vor dem verhüllten Schrecknis: „Es zieht mich grausend hin und zieht mich schaudernd mit dunkler, kalter Schreckenshand zurück.“ Als sie endlich den Leichnam des Sohnes erblickt hat, steigert der Dichter aufs neue das Grausige des Eindrucks durch den Gegensatz ihrer Worte gegen die Wirklichkeit. „Ein Mund hat wie der andere gelogen,“ ruft sie mit wildem Hohne aus, „die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts,“ während der Zuschauer weiß, daß beide Sprüche wörtlich und schrecklich sich erfüllt haben oder sich sofort erfüllen müssen, und der Chor ihr erschüttert zuruft: „Die Orakel *sehen* und treffen ein!“ „Die Götter leben, erkenne sie, die dich furchtbar umgeben.“ Mit Cesars Auftreten schwindet die letzte Hülle, und klar liegt vor ihrem wie vor seinem Auge die Wahrheit da.

Mit Recht hat man diesen ganzen Abschnitt jener furchtbaren Enthüllung im König Ödipus an die Seite gesetzt, die ebenfalls in erschütternder Steigerung Stück für Stück die Binde von den Augen des Helden nimmt, und die ohne Zweifel hier vorgeschwebt hat, obgleich natürlich bei so gewaltigen Szenen, die in jedem Zuge die ureigene Schöpferkraft bezeugen, von einer

„Nachahmung" nicht die Rede sein kann. Aber die volle Größe unseres Dichters zeigt sich doch erst in dem nun folgenden Abschnitte, dem letzten und reinsten des ganzen Dramas. Hier wird unsere Seele von weniger grausen, aber desto tiefer und innerlicher ergreifenden Tönen erschüttert. Hier ist alles Schicksalswesen völlig überwunden, nur das allgemein Menschliche ist übrig geblieben. Wie herrlich tritt uns die Mutter entgegen, ihr erstes wildes, verzweiflungsvolles Aufbäumen und nachher ihre edle Überwindung des bittern Schmerzes, ihre Zurücknahme des Fluches, ihr inniges Flehen, weil sie „den Mörder lieber des einen Sohnes sehen will als um beide weinen." Erschütternd enthüllt sich auch Beatricens Herz, obwohl der Dichter ihr nur ganz wenige Zeilen zuerteilt hat. Gerade in diesem Schweigen zeigt sich ihr überwältigender Schmerz um Manuel, und es ist echt menschlich und weiblich, daß sie an den Toten noch jetzt mit dem Gefühl der Liebenden und Geliebten denkt; hat sie ihn doch, so lange er lebte, nie mit andern Augen betrachtet; er ist als ihr Geliebter, als ihr „Gatte" gestorben. Auch ihre tiefe Todessehnsucht geht daraus hervor. Die ganze Hoheit und Milde ihres Gemütes zeigen ihre letzten Worte, die dem unglücklichen Brudermörder ihre Vergebung aussprechen.

Am ausgeführtesten aber und am tiefsten psychologisch begründet, stehen Cesars letzte Seelenkämpfe vor uns. Zu dem erdrückenden Gefühl seiner Schuld treten noch zwei tiefe Kränkungen seines Herzens: die Mutter hat in der Erregung ihres Schmerzes Manuel ihren „bessern" Sohn genannt, und der Schwester fühlt er es an, daß sie nicht den Bruder, sondern den Geliebten beweint. Diese Empfindungen werfen ihn anfangs in volle Verzweiflungsnacht, so daß ihn „der Wehmut letzter Trost" verläßt und sich „Wut und Neid in seinen Schmerz mischt." Ich gebe Hoffmeister recht, daß gerade in diesem Zuge der noch immer nicht erloschenen Eifersucht eine „erstaunliche Tiefe und Wahrheit" liegt, kann aber nicht zugeben, daß dadurch seine Aufopferung an Erhabenheit einbüße. Denn er überwindet ja eben diese Regung eines noch selbstischen Schmerzes und steht in der

letzten Szene als ein gefaßter Mann vor uns. In einer Weise, die nicht genug zu bewundern ist, führt uns der Dichter diesen gehaltenen Schmerz eines starken Herzens vor in jenem Auftritt, der schon durch den festen, ehernen Schritt der Trimeter sich gegen das Voraufgehende abhebt. Er fühlt jetzt klar, daß er nur durch seinen Tod seine Sünde sühnen und den Fluch des Hauses lösen kann: „der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks." Freilich hat er diese Festigkeit noch in schwerer Probe zu bewähren, zuerst der Mutter gegenüber, die jetzt mit dem aufrichtigsten und herzlichsten Flehen in ihn dringt, sich ihr zu erhalten; aber er wankt keinen Augenblick, er ist jetzt der innerlich Freie und Überlegene, der mit milder sittlicher Hoheit die Weinende durch den Hinweis auf die Notwendigkeit seines Schrittes tröstet und aufrichtet. Und selbst als Beatrice naht, als ihn noch einmal alles Weh und Glück seines Lebens durchschauert, kann die klare Erkenntnis, daß er sterben muß, kaum einen Augenblick getrübt, aber nicht mehr erschüttert werden.*)

An die letzte Wendung, die der Dichter dem Entschlusse seines Helden giebt, will ich noch eine Bemerkung über das Verhältnis des freien Handelns der Personen zum Schicksal knüpfen. Man hat es getadelt, daß im letzten Augenblicke, als durch Beatricens „rührendes Flehen" das herbe Schmerzgefühl Cesars in Wehmut schmilzt, ein äußerliches Mittel, das Sichtbarwerden des Sarges und das Erschallen des Chorgesanges, den Ausschlag gebe. Hoffmeister führt Solgers Worte an,

*) Schiller schreibt an Goethe unterm 4. Februar 1803 unmittelbar nach Vollendung des Stückes, er habe sich „in der Katastrophe viel kürzer gefaßt als er gewollt, überwiegender Gründe wegen." Andeutungen über die früher beabsichtigte Art des Schlusses liegen nicht vor, als daß er einige Tage vorher erwähnt, „die letzte Handlung, nämlich die Versuche des Chors, der Mutter und der Schwester, den Don Cesar zu erhalten, und ihr vereitelter Erfolg, geschehe über dem Grabe des Bruders," was mit der jetzigen Einrichtung nicht ganz übereinstimmt. Die Vermutung Düntzers, Schiller habe „in der Weise der griechischen Bühne" Klagen zwischen dem Chor, Isabella und Beatrice beabsichtigt und namentlich Isabellas Erkenntnis ihrer eigenen Schuld zur Darstellung bringen wollen, ist ebenso unbegründet wie die Behauptung, daß „hierdurch das Drama jedenfalls (!) einen be-

„dieſer unwürdige Theaterſtreich entſtelle das ganze Stück," und fügt ſelbſt hinzu: „Ein zufälliges Ereignis führt die Entſcheidung herbei, und da dies Ereignis ganz gut das Werk des Schickſals ſein kann, ſo iſt Ceſars Selbſttötung keine freie Tat." Zunächſt iſt es, ganz abgeſehen von Schickſalsbeſtimmung oder freier Tat, ein großer Irrtum, daß durch das angeführte Ereignis „die Entſcheidung" herbeigeführt werde. Wir haben hier dasſelbe Mißverſtändnis, dem wir z. B. bei gewiſſen Beurteilungen des Wallenſtein öfter begegneten, eine Verwechslung der äußeren Form eines dramatiſchen Vorgangs mit ſeiner inneren pſychologiſchen Begründung. Glauben denn dieſe Beurteiler wirklich, Schiller wolle ſagen, wenn jetzt nicht der aufgerichtete Katafalk erſchienen wäre, ſo würde Ceſar ſich nicht getötet, ſondern mit Mutter und Schweſter friedlich weitergelebt haben? Er, der uns ſein Herz ſo herrlich enthüllt hat:

„Lebe, wer's kann, ein Leben der Zerknirſchung,
Mit ſtrengen Bußkaſteiungen allmählich
Abſchöpfend eine ew'ge Schuld. Ich kann
Nicht leben, Mutter, mit gebrochnem Herzen.
Aufblicken muß ich freudig zu den Frohen
Und in den Äther greifen über mir
Mit freiem Geiſt."

Kann ſein, daß er ſich die Möglichkeit des Lebens in der Rührung ſeines Herzens noch zwei Minuten länger vorgeſpiegelt hätte, aber ohne Zweifel wäre auch ohne Chorgeſang und Katafalk

---

friedigenderen (!) Abſchluß gewonnen haben würde." Iſt denn ein befriedigenderer denkbar als der vorliegende? Es bleibt ja auch nicht der kleinſte Reſt; alles iſt in die reinſte, tiefſte ſittliche Harmonie aufgelöſt. — Die Annahme endlich, wahrſcheinlich habe den Dichter „Ungeduld ergriffen" und er habe „wohl nicht zum Vorteil des Stückes raſch abgebrochen, weil es ihm mit dem Schluß nicht nach Wunſch gelingen wollte," iſt angeſichts der angeführten Worte Schillers ebenſo anmaßend wie ſachlich verkehrt. Es iſt eine ſonderbare Art mancher Kritiker, ſtets die frühere Faſſung, ſelbſt wenn ſie ſo gut wie ganz unbekannt iſt, für die beſſere zu halten. Der Dichter wird ja wohl meiſt „überwiegende Gründe" zu ſolcher Änderung gehabt haben. Und hier wenigſtens ſind ſie nicht ſchwer zu ſehen; denn ein längeres Hinziehen wäre ohne Zweifel dramatiſch vom Übel geweſen.

die klar erkannte Notwendigkeit des Todes sehr bald wieder ernst und unabwendbar in ihr Recht getreten.*) Ob jemand in solcher Lage sich töten muß oder weiterzuleben vermag, das hängt nicht von einer augenblicklichen Wallung ab, sondern ist auf dem tiefen Ankergrunde seines Charakters befestigt. Also nicht sachlich anders wird durch diesen äußerlichen Vorgang das Ende, nur ungleich dramatischer, ergreifender, anschaulicher. Zudem ist ja hier die Herrichtung des Grabes auf ausdrückliche Anordnung Cesars geschehen und insofern gewiß sein Werk.

Aber wichtiger noch ist die falsche Auffassung der Schicksalsidee, die sich darin zeigt, daß man bei einem einzelnen Ereignis die Frage aufwirft, ob dies ein Werk des Schicksals sei oder nicht. Es ist dies derselbe Irrtum, der ebenfalls schon oben berührt wurde und der den ganzen Begriff des Schicksals verzerrt und unmöglich macht. Denn alles was geschieht, ist Glied einer unlöslichen ursächlichen Kette, wie wir gesehen haben, und alles dies ist dem allwissenden Schicksal bekannt; einiges hat es vorher dem Auge der Sterblichen enthüllt, und daß dies in Erfüllung gehen muß, hat keinen andern Grund, als weil es ein Glied jener Kette ist. Wenn also manche Beurteiler die Frage hin und her erwägen, ob anzunehmen sei, daß etwa die Liebe der Brüder zu Beatrice, das Jagdabenteuer mit der weißen Hindin, oder Beatricens Wunsch, der Leichenfeier beizuwohnen u. dgl. besondere Veranstaltungen des Schicksals seien, auf daß die Weissagung sich erfülle, oder ob vielmehr sich in allen diesen Vorgängen ein freies Handeln der Personen zeige, so beruhen alle solche Zweifel auf einer durchaus unrichtigen und beschränkten Vorstellung vom Wesen des Schicksals. So heißt es z. B. bei Gerlinger (s. Anm. S. 3): Der Haß der Brüder „hat kein natürliches Motiv und ist Werk des Schicksalsdämons, der die Erfüllung des ahnherrlichen Fluches überwacht. Nachdem sich aber die streitenden Brüder endlich haben versöhnen lassen, ver-

*) Treffend spricht hierüber wie über den ganzen letzten Teil des Stückes R. Wegener S. 66 ff.

anlaßt das Mißverständnis einer eifersüchtigen Liebe zu ihrer unbekannten Schwester den blutigen Ausgang, und dieses zweite Mittel des Dämons zur Herbeiführung der unglücklichen Katastrophe ist gleichfalls durch keine natürliche Begründung motiviert, sondern tritt stark als übernatürliche, vorherbestimmende Machination hervor." Schlagender kann sich die Willkür einer solchen Lostrennung einzelner Glieder aus der Kette des Geschehens kaum zeigen als in diesen überaus verkehrten Ausführungen. Welche Vorstellung, daß der „Schicksalsdämon" zwischen die „natürlichen" Motive der Menschen andere einfüge. Kann denn irgend etwas geschehen *ohne* natürliche Begründung? Und warum soll gerade jener Haß und diese Liebe einer solchen entbehren? Gerade diese Affekte lassen sich ja ohne jede Schwierigkeit aus den Charakteren begreifen. Kurz, es ist ohne Willkür und Unklarheit nicht auszukommen, wenn man nicht anerkennt, daß *alles* Geschehen unlösbar verkettet ist: „Die Zeit ist eine blühende Flur, und alles ist Frucht und alles ist Samen."

5. Die Charaktere.

Die Charaktere unseres Stückes sind in den beiden letzten Abschnitten schon so vielfach mitbesprochen worden, daß hier nur einige allgemeine Betrachtungen Raum finden mögen. Zunächst ist unverkennbar, daß unser Stück in der scharfen Ausprägung der vorgeführten Persönlichkeiten hinter den übrigen Dramen des Dichters zurücksteht. Nicht als ob die Charaktere nicht fest und aus einem Guß gestaltet wären, aber sie sind allgemeiner gehalten. Man braucht nur neben diese Gestalten in Gedanken beliebige Figuren aus den anderen Dramen zu stellen, Haupt- oder Nebenpersonen, Wallenstein, Isolani, Graf Lester, Dunois, Lerma, Wurm, um des großen Unterschiedes sofort inne zu werden. Ich habe bei Gelegenheit des Wallenstein die Behauptung, Schillers Charaktere bewegten sich nur im allgemeinen, seien „mehr Gattungen als Individuen," zu widerlegen oder auf ihr richtiges Maß zurückzuführen versucht; für die Braut von Messina

aber liegt darin entschieden etwas Richtiges. Es hängt dies mit der Anlehnung an das antike Drama, vor allem aber mit der Schicksalsidee zusammen. Schiller selbst schreibt an Körner am 13. Mai 1801, daß bei seiner gegenwärtigen dramatischen Arbeit „das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liege, so wie im Ödipus des Sophokles."

Am meisten ausgeführt ist Isabella, eine hoheitsvolle, edle Gestalt, die als Fürstin wie als Mutter in der würdigsten Weise erscheint. Wie ehrfurchtgebietend tritt sie den Ältesten von Messina entgegen, wie fühlt der Chor das wahrhaft Königliche ihres Wesens:

„Ja, es ist etwas Großes, ich muß es verehren,
Um einer Herrscherin fürstlichen Sinn.
Über der Menschen Tun und Verkehren
Blickt sie mit ruhiger Klarheit hin."

Ihre Worte an ihre Söhne zeugen ebensosehr von tiefem mütterlichen Gefühl wie von kluger Überlegung und scharfem, sicherem Blick in die Weltverhältnisse. So ist durchweg ihr Charakter. Ihr Handeln und Empfinden ruht überall auf dem Grunde ihrer Mutterliebe, so die Rettung der Tochter, die Versöhnung der feindlichen Brüder, ihre Freude und ihr Stolz an der Kraft und dem Glück ihrer Kinder; ebenso nachher ihr sich aufbäumender Trotz und Fluch und endlich ihre Liebe und Vergebung. Kein unedler oder unweiblicher Zug mischt sich in das Bild, das wilde Auflodern ihrer Verzweiflungswut wird durch ihre wiedergewonnene Fassung und demütige Ergebung in ihr Geschick aufgewogen.

Die Söhne stehen, obwohl in beiden gleicherweise der edle, mutige, feurige Jüngling und Fürstensohn zur Erscheinung kommt, in deutlichem Gegensatze zu einander, der für den dramatischen Fortgang von Wichtigkeit war: Manuel ist mehr der sinnige, nachdenkliche, gehaltene, Cesar der unbesonnene, frische, leidenschaftliche. Wie sich der letztere Charakter zum Schluß des Dramas vertieft und vergeistigt, haben wir oben gesehen. Beatricens Wesen ist durch ihre Liebe zu Manuel bestimmt, die

zum vollen Ausdrucke gebracht wird; beſonders hervorſtechende Züge ſind dieſem lieblichen Bilde holder Weiblichkeit nicht eigen, nur zum Schluß gewinnt auch ſie an Tiefe und Gehalt. Hoffmeiſter ſagt: „Beatrice iſt offenbar die nur etwas ſinnlicher und konkreter gehaltene Thekla im Wallenſtein.“ Solche Vergleichung iſt indes ein ziemlich leeres Wort; denn die Ähnlichkeit der beiden Figuren beſchränkt ſich eigentlich darauf, daß ſie beide im Kloſter erzogen worden; und wirklich klingen Beatricens Worte: „Da ſtand er plötzlich an des Kloſters Pforte, ſchön wie ein Gott und männlich wie ein Held“ faſt wie Theklas: „Du ſtandeſt an dem Eingang in die Welt, die ich betrat mit klöſterlichem Zagen.“ Daß ſie „ſinnlicher“ ſei als die Friedländerin, mag man zugeben, ihre Gefühlsäußerungen ſind wohl im allgemeinen etwas wärmer gehalten; aber „konkreter“ iſt ohne Zweifel die letztere. Wir lernen ſie in mehr Situationen kennen und erhalten von ihrem Leben und ihrer Perſönlichkeit ungleich reichere Kenntnis als von Beatricen, deren Bild, obwohl liebenswürdig und anſprechend, doch mehr allgemeine Züge zeigt. Der alte Diego endlich iſt ein treuer, redlicher Diener, der ganz und gar an ſeinem Herrſcherhauſe, vor allem an ſeiner verehrten Fürſtin hängt. Die Schwäche, die er Beatricen gegenüber gezeigt hat, ſowie eine gewiſſe Redſeligkeit ſeines Berichtens geben der ſonſt ziemlich allgemein gezeichneten Perſönlichkeit etwas beſtimmtere Züge.

6. Die Darſtellung.

Wie unſer Stück in den bisher betrachteten Beziehungen faſt durchweg etwas Fremdartiges zeigte, ſo tritt dies eigentümliche Gepräge auch in der Darſtellung und äußeren Form hervor. Am meiſten ins Auge fällt hier die Einführung des Chors. Was Schiller zu dieſer Neuerung bewog, ſetzt er in der Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie auseinander. Er geht davon aus, daß „die Kunſt ihr ideales Gebäude auf dem feſten und tiefen Grunde der Natur errichte,“

d. h. die ideale Welt der Kunst solle zwar der wirklichen Welt entsprechen und in sich ebenso übereinstimmend sein wie diese, aber dies könne sie eben nur dadurch, daß sie nirgends die Natur selbst zur Darstellung bringe. „Es ergiebt sich," sagt er, „daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll." Darum sei der „gemeine Begriff der Natürlichkeit" in der Kunst zu bekämpfen; und indem er nun zur Tragödie übergeht, dringt er darauf, daß auch hier in der Handlung nirgends diese Natürlichkeit das Ziel des Künstlers sein dürfe. Schon alles Äußere bei einer dramatischen Vorstellung stehe diesem Begriff entgegen: der Tag auf dem Theater sei nur ein künstlicher, die Architektur eine symbolische, der Ort sei nur ein idealer Raum, die Zeit nichts als die stetige Folge der Handlung. Einen großen Schritt zu dieser Idealität des Kunstwerks habe man durch die metrische Sprache der Tragödie getan, aber „die Einführung des Chors," so schließt er diese Betrachtung, „wäre der letzte, der entscheidende Schritt." Dies ist dahin zu verstehen, daß der Dichter, wenn der Chor, den er in sein Werk aufnehmen will, nicht als ein fremder und störender Bestandteil empfunden werden soll, notwendig mit der ganzen Fabel seines Dramas eine solche Veränderung vornehmen muß, wodurch sie „in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurückversetzt wird," bei denen das Auftreten des Chors natürlich war, wie in der alten Tragödie.

Dieser Forderung gemäß ist denn Schiller selbst auch mit der Fabel seines Stückes verfahren, und man braucht sich nur irgend ein anderes seiner Dramen zu vergegenwärtigen, um sofort zu empfinden, daß bei den bestimmten geschichtlichen Verhältnissen, die darin vorgeführt werden, ein Chor in diesem Sinne völlig unmöglich wäre und ganz aus dem Rahmen dieser Stücke heraustreten würde. Recht hat er also ohne Zweifel, wenn er den Chor als ein wirksames Mittel bezeichnet, „dem

Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären." „Er sollte uns," ruft er voll Eifers aus, „eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren." Aber es ist einerseits klar, daß der heutige Dichter, wenn er dies Mittel öfter als in einem einzelnen Versuche zur Anwendung brächte, sich sehr große und bedeutungsvolle Gebiete seines künstlerischen Schaffens verschließen und auf eine Fülle unersetzlicher Wirkungen verzichten würde, die aus dem Gedankenkreis einer fortgeschritteneren Zeit, aus der tieferen und vielseitigeren Bildung der neuen Welt emporwachsen; und es ist andererseits keine Frage, daß er die angestrebte Idealität seines Kunstwerkes auch ohne den Chor erreichen kann. Beides wird am bündigsten durch Schillers eigenes Verfahren bewiesen, der bei seinem weiteren dramatischen Schaffen sich diese Beschränkung nirgends auferlegte, sondern im Tell wie im Demetrius wieder großartige geschichtliche Verhältnisse vorführte, die ihm freilich die Möglichkeit des Chors unbedingt versagten, ihn aber an der wahrhaft künstlerischen Gestaltung der Handlung so wenig hinderten, als sie dies im Wallenstein und in den übrigen früheren Stücken getan hatten.

Ähnliche Gesichtspunkte hob schon Wilhelm von Humboldt in seinem Briefe vom 22. Oktober 1803, worin er sonst die Braut so ungemein hoch stellte, mit klaren Worten hervor. „Ich wünschte," schreibt er, „daß Sie mit den neuen Forderungen, die Sie nach dem Gelingen dieses Stückes mit Recht an sich machen können, bald wieder einen in sich mächtigen, schon durch seinen Umfang mühsam zu bändigenden Stoff, wenn nicht so groß wie Wallenstein, doch wie die Jungfrau, behandelten." Er bemerkt alsdann, es gebe einen großen Teil des Publikums, der diesen letzteren Stücken vor der Braut „in jeder Rücksicht den Vorzug geben" werde, weil sie, neben der künstlerischen Wirkung, auch einer anderen durch ihren bloßen Stoff fähig seien; und wenn er auch hinzufügt, daß dies der „unkünstlerische

Teil“ des Publikums sei, so kann er doch nicht umhin, es auszusprechen, daß diesen Urteilen „eine gewisse Wahrheit zum Grunde liege.“ Er weist darauf hin, daß zwischen der alten und neuen Tragödie noch ein anderer Unterschied sei als der der bloßen Kunstform, und fährt alsdann fort: „Es versetzt das Gemüt in eine andere Stimmung, wenn eine reichere Welt sich bewegt, und wenn nicht bloß die großen Partieen der Menschheit, sondern auch feine Charakternuancen erscheinen.“ Mit solchen Forderungen, denen der „modernste aller Dichter“ gewiß nicht widersprechen mochte, wird der Gebrauch des Chors nur selten zu vereinigen sein.

Ist hiernach die Einführung des Chors als ein Fortschritt in der Entwicklung der deutschen Tragödie nicht anzuerkennen, sondern nur ein Versuch, welcher Nachahmung weder verdiente noch fand, so ist dagegen die Art, wie der Dichter den Chor handhabte, bewunderungswert. Es ist ihm durchaus gelungen, ihn zu derjenigen Wirkung zu führen, die er in seiner Abhandlung als den wahren Begriff des Chors hinstellt. Er sei, sagt er, kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff stelle sich „durch eine sinnlich mächtige Masse dar, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiere.“ „Der Chor,“ fährt er fort, „verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht, und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet.“

Ganz nichtig sind die Angriffe, die davon ausgehen, daß Schillers Chor nicht genau dem des Sophokles oder Äschylos entspreche. Er schrieb ja doch kein griechisches Stück, sondern ein Drama, das bei aller Vereinfachung in Form und Inhalt,

bei aller Annäherung an die griechiſche Tragödie, doch immer ganz ſelbſtverſtändlich von einem anderen Geiſte erfüllt, und, von dem „modernſten aller Dichter“ geſchrieben, für Leſer und Hörer ſeiner Zeit berechnet war. Wie kann man überhaupt von einem Dichtergenius erſten Ranges erwarten und nur für möglich halten, daß er eine vorlängſt dageweſene Form ganz unverändert ſich aneigne? Er kann gar nichts aufnehmen, ohne ihm das Gepräge ſeines eigenen Geiſtes aufzudrücken und ihm gleichſam einen neuen Odem einzublaſen. Es wird lediglich darauf ankommen, ob das Neugebilde, welches er in Anlehnung an jenes alte geſchaffen, in ſich folgerichtig und lebensfähig iſt.

Aber freilich gerade dies iſt geleugnet worden. Die beiden Hauptvorwürfe ſind, der Chor greife zu ſtark in die Handlung ein und er bilde kein einheitliches Ganzes. Wilhelm von Humboldt, auf deſſen Brief vom 22. Oktober 1803 auch dieſe beiden Bedenken zurückgehen, drückt den erſten dahin aus, der Chor ſtehe den handelnden Perſonen zu nahe, der Dichter würde beſſer getan haben, ihn nicht zu Begleitern der beiden Brüder zu machen. Es ſoll hierin, wie öfter behauptet worden, ein innerer Widerſpruch gegen die eigentliche Aufgabe des Chors liegen, und man beruft ſich dabei auf Schillers eigene Worte an Körner vom 10. März 1803, er habe im Chor einen doppelten Charakter darzuſtellen gehabt, einen allgemein menſchlichen nämlich, wenn er ſich im Zuſtande der ruhigen Betrachtung befinde, und einen beſonderen, wenn er in Leidenſchaft gerate und zur handelnden Perſon werde; in der erſteren Eigenſchaft ſei er gleichſam außer dem Stücke und beziehe ſich alſo mehr auf die Zuſchauer; er habe als ſolcher eine Überlegenheit über die handelnden Perſonen, aber bloß diejenige, welche der Ruhige über den Leidenſchaftlichen habe; er ſtehe am ſichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpfe; in der zweiten Eigenſchaft als ſelbſthandelnde Perſon ſollte er die ganze Blindheit, Beſchränktheit, dumpfe Leidenſchaftlichkeit der Maſſe darſtellen und helfe ſo die Hauptfiguren herausheben.“ Hoffmeiſter ſpottet hierüber: der Chor in der Braut von Meſſina ſei demnach teils Chor und teils nicht Chor, und

Gerlinger fügt hinzu, dieser Widerspruch sei durch nichts auszugleichen: wenn der „während des Aktes ungestüme Geselle in den Zwischenakten Würde annehme und erhabene Betrachtungen verkünde, so werde der Zuschauer mit ungläubigen Blicken auf ihn hinsehen. Ein Chor, der von sich selbst sage, daß ihn das verworrene Streben blind und sinnlos durchs Leben treibe, habe damit die Fähigkeit und das Recht verwirkt, je wieder Lehren der Weisheit auszusprechen."

Aber diese Ausstellungen sind durchaus unbegründet. Denn erstens, sollte es wirklich so unvereinbar sein, daß dieselbe Person einmal in leidenschaftlicher Teilnahme befangen ist und ein andres Mal Worte ruhiger Betrachtung ausspricht? Dann stünde es übel nicht allein mit den meisten dramatischen Helden, sondern auch mit den meisten wirklichen Menschen. Auch bei Sophokles, z. B. in der Antigone atmen die erhabenen Weisheitslehren des Chors, die zu dem Schönsten gehören, was wir aus dem Altertum haben, einen ganz anderen Geist als seine zum Teil recht ängstlichen und beschränkten Äußerungen gegen Kreon. Es kommt nur darauf an, daß beides der Situation und dem Charakter entsprechend ist; und mit welcher Kunst und welchem sicheren Takte hat Schiller hier durchweg die beiden Rollen vermittelt und vereinigt. Hier kam ihm schon die Einteilung, die er mit dem Chore traf, aufs beste zu statten. Denn da er ihn, dem Charakter der beiden Brüder entsprechend, in einen gesetzteren und einen leidenschaftlicheren Halbchor gliederte, so gab er die ernsten Betrachtungen vorwiegend dem ersteren und wußte dies überall dramatisch natürlich zu begründen.

Bei dem ersten Abschnitt dieser Art (V. 190 „Hört, was ich bei mir selbst erwogen") sind zwar beide Chöre anwesend, der Dichter legt aber die Worte ausschließlich den Rittern des ersteren in den Mund, die schon anfangs als die Besonneneren sich gezeigt, auf ihr Alter, dem weisere Fassung zieme, hingewiesen und den Gegner freundlich an ihre gemeinsame Abstammung gemahnt haben. Diese sind also hier am geeignetsten, die allgemeinen Gedanken auszusprechen, die jedoch trotzdem

durch ihre ganze Form als Gedanken aller erscheinen. Alsdann bei den beiden nach Umfang und Inhalt bedeutendsten derartigen Gesängen (Szene I, 862: „Sage, was werden wir jetzt beginnen" und IV, 1931: „Sagt mir! ich kann's nicht fassen und deuten") ist überhaupt nur der erste Halbchor auf der Bühne, und auch in V, 2269 mußten die Worte „Durch die Straßen der Städte" selbstverständlich den Rittern gehören, welche den Leichnam bringen. Nur V, 2564 nach Cesars verzweiflungsvollem Abgange, wo überhaupt die Teilung in zwei Chöre durch den Tod des einen Herrschers hinfällig geworden ist, läßt der Dichter bei den letzten Worten „Auf den Bergen ist Freiheit" u. s. w. mit Recht auch den Führer des zweiten Chors mitsprechen und diese Zeilen alsdann von dem ganzen Chor wiederholen. Die einzigen allgemeinen Abschnitte, die der zweite Chor allein vorträgt (II, 1175 „Heil dir, o Jungfrau" und II, 1231 „Den begünstigten Sohn der Götter beneid' ich") können auch dem ängstlichsten Beurteiler keinen Anstoß in dieser Hinsicht bieten; so genau sind die Worte der Situation wie dem Charakter des Chors angemessen. Auch hat der Dichter mit außerordentlicher Sorgfalt darauf gehalten, daß bei allen diesen etwas umfangreicheren Gesängen die dramatische Lage und Stimmung zu Betrachtungen solcher Art geradezu auffordert, so daß die Worte des Chors als höchst natürlich erscheinen. Eine Ruhepause nach langem erbitterten Kampf, hoffnungsvoll und doch nicht frei von böser Ahnung, wie im ersten Abschnitte, und in noch höherem Grade der fürchterliche Eindruck ungeheuren Unheils, wie im vierten und fünften, legen natürlicherweise dem Menschen, auch dem sonst unbesonnenen, eine Einkehr in sich selbst nahe und leihen ihm tiefere Gedanken und mächtigere Worte, als ihm sonst zu Gebote stehen.

Unter diesem Gesichtspunkte dürfte kaum etwas in diesen Betrachtungen enthalten sein, was der Chor seinem sonstigen Charakter nach nicht aussprechen könnte, und die Kurzsichtigkeit jener ganzen Einwendungen leuchtet aufs klarste ein. Es war im Gegenteil ein ebenso naheliegender wie höchst glücklicher Gedanke, den Chor aus den Begleitern der beiden Fürsten bestehen

zu laſſen und auf dieſe Weiſe ſeine Anweſenheit auf der Bühne bequem und einfach zu motivieren. Sucht man, was freilich überflüſſig iſt, auch hier ein antikes Vorbild, ſo ſtehen z. B. in Sophokles' Aias die Salaminiſchen Schiffer dem Helden ebenſo nahe und nehmen ebenſo leidenſchaftlich für ihn Partei wie hier. Humboldt wollte freilich gerade in dieſer „Strenge des Motivierens" den Grund von Schillers vermeintlichem Fehler in der Anordnung des Chors erblicken: „Bei uns ſoll alles motiviert ſein, und wie motiviert man den Chor, ohne ſeinem reinen Begriff zu ſchaden?" Er iſt nämlich der Meinung, in der alten Tragödie habe es ſolches „Motivierens" ſeiner Anweſenheit nicht bedurft: „Der Chor iſt wie der Himmel in einer Landſchaft; es verſteht ſich von ſelbſt, daß er da ſei." Aber dies berühmte Wort iſt, obwohl es zahlreiche Beurteiler unſeres Stückes nachgeſprochen haben, ein Irrtum. Iſt es ſchon an ſich ein ſeltſamer Gedanke, daß irgend ein Ding auf der Welt durch „Motivierung" ſeinen „reinen Begriff" einbüßen ſollte, ſo zeigt für den Chor das Beiſpiel der großen griechiſchen Tragiker das Gegenteil als wahr. Äſchylos und Sophokles geben jedesmal für das Auftreten und die Anweſenheit des Chors eine ausreichende dramatiſche Begründung; nur Euripides iſt auch hierin ſorgloſer und zeigt den Verfall der ſtrengen dramatiſchen Form.*)

Noch unbegründeter iſt der Einwurf, daß die feindlich entgegengeſetzten Chöre keine Einheit bilden könnten. Gerlingers Bemerkung, es „bleibe ein pſychologiſches Rätſel, wenn dieſe ungleichen Chöre dennoch ſich wieder zu irgend einer gemeinſchaftlichen und harmoniſchen Reflexion vereinigen oder gleiche

*) Daß Männer wie Gervinus und Hoffmeiſter, die nicht eigentlich Philologen waren, dies nicht wußten, iſt verzeihlich. Aber Baptiſt Gerlinger, der ſo viel gelehrte Kenntnis der alten Dichter zeigt, durfte Humboldts Irrtum nicht wiederholen. — Ganz unbegreiflich iſt die Behauptung desſelben Verfaſſers, Jünglinge ſeien überhaupt für das „würdevolle Choramt" ungeeignet und es ſei für einen Chor aus Jünglingen „im alten Drama kein ſicheres Beiſpiel" vorhanden. Don Manuels und Don Ceſars Krieger brauchen doch nicht jünger zu ſein als der Kriegerchor im Aias oder im Philoktet.

Affekte aussprechen sollen," wird schon durch die obige Darlegung entkräftet. Denn in den wenigen Fällen, wo dies überhaupt geschieht, liegt in der Situation die volle Begründung dafür; namentlich aber wird der Chor zum Schluß des Stückes, indem das Gegensätzliche in ihm schwindet, immer mehr „eins mit sich selbst," wie es Schiller ausdrückt. Daß die alte Tragödie eine solche durchgehende Teilung des Chors, sowie eine feindliche Entgegensetzung der zwei Halbchöre nicht kennt, ist zwar richtig; denn wenn am Schluß der Sieben gegen Theben die eine Hälfte des Chors sich der Antigone anschließt, die andere der Ismene, so ist dies eben nur eine kurze Szene, und ein zwar entschiedener, aber nicht gerade feindlicher Gegensatz. Aber es bedarf keines antiken Beispiels. Schiller hat gerade hierdurch eine große Lebendigkeit in seinen Chor gebracht und sein Stück dramatisch ungemein gehoben; man kann sagen, daß er hierin mit genialem Blicke über seine Vorbilder hinausgegangen ist. Daß er dabei in den beiden Halbchören schon durch ihr Lebensalter den Unterschied des Temperaments andeutete, macht den Gegensatz bei der Darstellung um so augenfälliger und gleichsam selbstverständlich, wenngleich allerdings etwas Willkürliches darin liegt, wie ebenfalls schon Humboldt zu bedenken gab, daß gerade der eine Bruder nur ältere, der andere nur jüngere Ritter haben soll, zumal der geringe Altersunterschied der Brüder dazu keinen genügenden Anhalt bietet.

Ein weiterer Unterschied im Charakter der beiden Halbchöre tritt recht deutlich darin hervor, daß die älteren Ritter den Gegensatz des fremden Herrschergeschlechts gegen die Unterworfenen lebhaft empfinden und nicht ohne Unmut aussprechen, während Don Cesars Krieger ganz von monarchischem Geiste durchdrungen sind und sogar der blutigen Tat ihres Gebieters zujauchzen, weil nun Messina „nur einem Herrscher gehorche." Solcher Gedanke würde dem ersten Chor ebenso fremd sein, wie es dem zweiten fern liegt, die Frage aufzuwerfen:

„Warum ziehen wir mit raſendem Beginnen
Unſer Schwert für das fremde Geſchlecht?
Es hat an dieſem Boden kein Recht!“

Die jüngeren Ritter ſind nicht ſo nachdenklich und ſcheinen es nicht beſonders ſchwer zu empfinden, daß ſie „untertan dieſem fremden Geſchlecht“ ſind. Ihr Grundſatz iſt vielmehr:

„Mögen ſie's wiſſen,
Warum ſie ſich blutig
Haſſend bekämpfen! Mich ficht es nicht an.
Aber wir fechten ihre Schlachten;
Der iſt kein Tapfrer, kein Ehrenmann,
Der den Gebieter läßt verachten.“

Die letzten drei Zeilen wiederholt allerdings der ganze Chor; mit vollem Rechte, denn es verſteht ſich von ſelbſt, daß ſie alle ſich als Untertanen ihrer Fürſten fühlen und als mannhafte Ritter zu ihnen ſtehen. Aber wie verſchieden urteilen ſie doch über die Großen der Erde. Kajetan weiſt darauf hin, daß „hinter den großen Höhen“ auch „der tiefe, der donnernde Fall“ folge, und ſcheut ſich nicht, es auszuſprechen:

„Nur der Augenblick hat ſie geboren,
Ihres Laufes furchtbare Spur
Geht verrinnend im Sande verloren.“

Dagegen den Vertretern des zweiten Chors, Bohemund und Roger, legt der Dichter jene glänzenden Worte in den Mund, wonach das Fürſtengeſchlecht „wandeln wird mit der Sonne“ und aus der dunkeln Vergeſſenheit ganzer Geſchlechter nur „der Fürſten einſame Häupter“ in ewigem Lichte ſtrahlen ſollen. Aber auch dieſe Verſchiedenheit kann unmöglich die Einheitlichkeit des ganzen Chors gefährden.

Haben ſich ſo die Angriffe gegen die allgemeine Einrichtung des Chors als grundlos erwieſen, ſo bedürfen dagegen die Chorgeſänge ſelbſt, nach Inhalt und ſprachlichem Ausdruck, keiner Verteidigung noch Lobpreiſung; denn niemals hat man ihre außerordentliche Schönheit verkennen können. Wer wollte hier Hoffmeiſter nicht zuſtimmen, wenn er von dieſen „mit der größten

Sorgfalt ausgearbeiteten und mit erhabener Pracht vorgetragenen, das ganze Leben überblickenden, himmelansteigenden Hymnen und Betrachtungen" sagt, es sei „in ihnen eine Ideenfülle, eine Kraft, Frische und Kühnheit der Darstellung und eine Kunst des Ausdrucks und Versmaßes aufgeboten, daß diese Strophen zu dem Schönsten gehören, was Schiller gedichtet hat und des gründlichsten Studiums würdig sind." Nur darin kann man ihm in keinem Falle zustimmen, daß der Chor mit seinen Gesängen „das Herz des Lesers mehr rühre und hebe und seine Phantasie stärker ergreife als die Handlung selbst." Dies ist nicht richtig und würde, wenn es wahr wäre, ein überaus schwerer Vorwurf gegen die Dichtung sein. Die Worte des Chors sollen das, was der Zuschauer empfindet, zum künstlerischen Ausdruck bringen, sie sollen unter Umständen ihm höhere und allgemeinere Gesichtspunkte der Beurteilung bieten und dadurch seine Gefühle läutern und beruhigen; aber daß sie sein Herz „mehr rühren" sollten als die Ereignisse selbst, deren lebendiger Zeuge er ist, wäre eine Umkehrung des natürlichen Verhältnisses. Ungleich zutreffender ist das Bild, das Schiller selbst in seiner Vorbemerkung braucht: der tragische Dichter, so führt er aus, „durchflechte und umgebe seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe, in welchem sich, wie in einem weiten Purpurgewand, die Personen frei und edel und mit einer gehaltenen Würde und hohen Ruhe bewegen." Einige wenige Male dürfte es freilich dem Dichter begegnet sein, daß das Gewand etwas zu weit und schleppend geworden ist und dadurch die Bewegung der Personen ein wenig hindert. Schon V. 255, wie Isabella zwischen ihren Söhnen erscheint, mutet die Begrüßung des Chors „Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht, eine glänzende Sonne," ein Abschnitt von neununddreißig Zeilen, den drei Personen eine sehr lange Pause zu, ehe sie vortreten und den Dialog beginnen können. Noch schwieriger aber und kaum ganz zu überwinden ist der Mißstand in der fünften Szene, wo Isabella die ausgedehnte Betrachtung des Chors: „Durch

die Straßen der Städte" bis „Wer besitzt, der lerne verlieren, wer im Glück ist, der lerne den Schmerz" schweigend und mit stummem Spiel anhören muß, ehe sie sich der Bahre nähert; bei der furchtbaren Erregung und fieberhaften Spannung des Augenblicks eine kaum zu lösende Aufgabe für die Schauspielerin. Umgekehrt fällt es IV, 1741 etwas auf, daß die höchst erregten Krieger mit gezückten Schwertern schweigend warten müssen, bis Beatrice acht Zeilen gesprochen hat. Doch das sind Kleinigkeiten. Im ganzen ist die neue Form des Chors mit der sicheren Hand des Meisters überall dem dramatischen Zwecke angepaßt und zur Verstärkung und Vertiefung der Wirkung glücklich verwertet.

Die Verteilung der einzelnen Abschnitte an bestimmte Ritter, Kajetan, Bohemund u. s. w., wie sie sich in unsern Ausgaben findet, nahm Schiller vor, als er das Stück an verschiedene Bühnen schickte.*) In der ersten gedruckten Ausgabe von 1803 sowie im „Theater" von 1806 findet sie sich nicht; erst Körner nahm sie 1814 auf, mit der Angabe, der Vorschlag sei bei Versendung des Manuskripts an das Theater zu Wien beigefügt worden; in dem noch vorhandenen Hamburger Theatermanuskript, dem auch die jetzige Einteilung in Aufzüge und Auftritte zu verdanken ist, steht sie mit geringen Abweichungen ebenso. Düntzers Tadel, diese Verteilung sei höchst willkürlich und Schiller habe sich „die Sache sehr leicht gemacht, statt nach künstlerischen Rücksichten die Abwechslung zu bestimmen," ist durchaus unbegründet; denn wo nur irgend eine solche Rücksicht erwartet werden kann, ist sie auch deutlich genug zu erkennen. Ob freilich ein einzelner Abschnitt diesem oder jenem Ritter zugewiesen wurde, mag zum Teil als zufällig gelten, nur daß bei sonst ungefähr gleicher Verteilung die beiden Chorführer, Kajetan und Bohemund, überwiegend besonders der erstere, im Vordergrunde stehen. Da-

*) „Der Chor," schreibt er am 8. Februar 1803 an Goethe, „hat sich bereits in einem Kajetan, Berengar, Manfred, Bohemund, Roger und Hippolyt, sowie die zwei Boten in einen Lanzelot und Olivier verwandelt, so daß das Stück jetzt von Personen wimmelt." Die Worte klingen, als habe Goethe zu solcher Verteilung und Namengebung geraten.

gegen in dem Zusammensprechen von zwei oder drei Rittern, worin Düntzer „die Willkür am auffallendsten" findet, liegt fast durchweg die Absicht klar vor Augen, so besonders im dritten und vierten Aufzuge. Als in der vierten Szene die beiden Chöre in Streit geraten, giebt sich die Heftigkeit ihrer Erregung darin kund, daß die lauten Rufe „Komm an! komm an!" und „Nieder mit ihnen! Nieder!" je drei Rittern zugeteilt sind; kaum erblicken sie aber Don Manuel, als ihre Wildheit sich legt, so daß nunmehr auf die Frage des Fürsten bloß Kajetan und sodann bloß Bohemund antwortet. Ich will nur noch im letzten Abschnitt die Verse 2413 ff. erwähnen, wo die Worte „Brechet auf, ihr Wunden" u. s. w., die fast wörtlich dreimal wiederholt werden, offenbar in absichtlicher und sehr wirkungsvoller Steigerung erst bloß von Kajetan, dann von Kajetan und Berengar, endlich von Kajetan, Berengar und Manfred gesprochen werden. Ein geringfügiges Versehen, das durch Körner eingeführt und auch durch Joachim Meyer 1860 nicht beseitigt wurde, besteht darin, daß 2822 die Worte „Sie hat gesiegt" dem Bohemund zugeteilt sind, während nach 2625 „der zweite Chor mit Don Manuels Leichnam sich entfernt" hat, Bohemund also nicht auf der Bühne ist. Im Hamburger Manuskript steht „Ein Teil der Ritter entfernt sich." Schiller hatte also die Einteilung in zwei Halbchöre, wie sie tatsächlich hier ohne Bedeutung ist, aufgegeben. Man sollte dies danach in unsern Ausgaben ändern.

Am wenigsten versucht Schiller eine unmittelbare Nachahmung der alten griechischen Form in dem Versmaße der Chorgesänge. Er hat überhaupt antike Rhythmen, abgesehen vom Hexameter und Pentameter, nur äußerst selten nachgebildet. Außer einigen Jugendgedichten, in denen er das alte Maß mit dem Reime verbindet, wüßte ich nur das eine Gedicht „Der Abend" von 1795 zu nennen („Senke, strahlender Gott, die Fluren dürsten"), welches allerdings zeigt, daß er auch die fremde Form meisterhaft zu handhaben verstand. Er kannte Humboldts Übersetzung des Eumenidenchors (1793), die das Versmaß des Urtextes wiedergiebt, und hatte sie beim Ibykus benutzt; er

kannte auch Stolbergs Überſetzung des Sophokles (1787) und des Äſchylos (1802), der die mannigfaltigen Rhythmen der alten Chorgeſänge in einfache, aber antike, reimloſe Maße umwandelte, in ſapphiſche, alcäiſche Strophenform u. ähnl. Aber er verſchmähte mit Recht das eine wie das andere, offenbar weil er fühlte, daß die lyriſchen Ergüſſe ſeines Chors nur dann wirklich lebendig und natürlich ſein könnten, wenn er alles Fremdartige fernhielte und nur die deutſchen Rhythmen und den deutſchen Reim zur Anwendung brächte. So ſieht er denn von jeder gekünſtelten Form ab. Der vorwiegende Vers iſt der trochäiſch-daktyliſche Vierfüßler:

„Sage, was werden wir jetzt beginnen,
Da die Fürſten ruhen vom Streit,
Auszufüllen die Leere der Stunden
Und die lange, unendliche Zeit?
Etwas fürchten und hoffen und ſorgen
Muß der Menſch für den kommenden Morgen“ u. ſ. w.

In freieſter Weiſe handhabt er dabei die Stellung und Zahl der Reime, ſcheut ſich auch nicht, wie hier gleich im Anfang, reimloſe Zeilen einzufügen. Mehrfach, aber ſtets an beſonders hervorſtechenden Stellen, wendet er auch andere Verſe an, namentlich kürzere von nur zwei Hebungen; ſo die allererſten des Chors, die von ganz erſtaunlicher Pracht und Sprachgewalt ſind:

„Dich begrüß ich in Ehrfurcht,
Prangende Halle,
Dich meiner Herrſcher
Fürſtliche Wiege,
Säulengetragenes herrliches Dach!“

Ebenſo die Begrüßung der Fürſtin: „Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht,“ und im zweiten Abſchnitt: „Heil dir, o Jungfrau, liebliche Herrſcherin!“ vor allem aber in jenem Trauergeſang:

„Durch die Straßen der Städte,
Von Jammer gefolget,
Schreitet das Unglück“ u. ſ. w.

Ziemlich häufig und oft sehr eindrucksvoll verstärkt er auch die Klangwirkung durch gleichen Anlaut der Wörter (Stabreim, Alliteration), z. B. „Mir ein ewiges Schwanken und Schwingen und Schweben," „Bleibe die Blume dem blühenden Lenze," „Scheine das Schöne," „Wanket das Glück und will nicht weilen," „Was hast du hier zu horchen und zu hüten?" „Bezähme der Zunge verwegenes Toben." — Nur selten schließen sich die Verse zu einer festeren Strophenform zusammen; so tritt gegen Ende des großen Gesanges am Schluß der ersten Szene nach den freier gehaltenen, durchweg viertaktigen Versen höchst wirkungsvoll eine Reihe ganz regelmäßiger trochäischer Fünffüßler ein, die einen besonders ernsten Klang haben:

„Sorge giebt mir dieser neue Frieden,
Und nicht fröhlich mag ich ihm vertrauen;
Auf der Lava, die der Berg geschieden,
Möcht' ich nimmer meine Hütte bauen."

Fünf gleichmäßig gebaute sechszeilige Strophen, und zwar ohne Reim, zeigt der Gesang in der zweiten Szene: „Den begünstigten Sohn der Götter beneid' ich." Sonst findet sich nirgends eine Entsprechung von Strophe und Gegenstrophe, wie sie den griechischen Chorgesängen in fester Regelmäßigkeit zu Grunde liegt, sondern ohne Wiederkehr des Rhythmus, nur in kürzeren oder längeren Absätzen, je nach der Einteilung, die der Gedankengang an die Hand giebt, laufen die oft recht umfangreichen Betrachtungen des Chors dahin. Dieser Mangel an bestimmter regelmäßiger Gliederung giebt den Gesängen bei ihrer bedeutenden Ausdehnung etwas rhythmisch Unübersichtliches und ist wohl mit ein Grund, weshalb sie trotz ihres herrlichen lyrischen Schwunges und ihrer erhabenen Gedankentiefe bisher noch keine musikalische Tonsetzung gefunden haben, die sich allgemeine Geltung verschafft hätte.

Was das Versmaß der übrigen Teile der Tragödie betrifft, so hat Schiller neben dem herrschenden Fünffüßler in einer Szene des fünften Abschnittes auch den Trimeter gebraucht, wie in der Jungfrau von Orleans II 6—8. Das antike Maß ist

mit großer Kunst behandelt und zu außerordentlich kraftvoller Wirkung gesteigert; es tritt noch voller und gerundeter auf als dort:

„Das Recht des Herrschers üb' ich aus zum letztenmal,
Dem Grab zu übergeben diesen teuren Leib,
Denn dieses ist der Toten letzte Herrlichkeit."

Die beiden letzten Zeilen der Szene machen, vielleicht absichtlich, den Übergang zum fünffüßigen Jambus, ein Gegensatz, der besonders bei dem weiblichen Schluß des vorletzten („Was ich erleide und im Busen fühle") stark fühlbar wird: es ist, als bräche das lange mühsam zurückgehaltene Gefühl hier unwillkürlich durch. Außerdem sind durch Versehen drei Fünffüßler stehen geblieben, also in den 68 Versen im ganzen fünf, die freilich dem kundigen Ohre etwas störend sind. In den erheblich längeren Trimeterszenen der Jungfrau II 6—8 (135 Verse) stehen ebenfalls fünf Fünffüßler. Dagegen sind Siebenfüßler in der Braut ganz vermieden, die sich dort zweimal finden: „Du bist des Todes, eine britt'sche Mutter zeugte dich" und „O so erbarme meiner jammervollen Eltern dich." Auch Verse mit so hartem Anlaut wie „Dort die Fürchterliche, die verderb lich um sich her" lesen wir hier nirgends.*) — Über einige Unregelmäßigkeiten und Besonderheiten im Bau des gewöhnlichen Fünffüßlers verweise ich auf die Besprechung des Versmaßes beim Wallenstein. Lyrische gereimte Verse, wie in den beiden vorangehenden Stücken (Maria Stuart III 1, Jungfrau von Orleans im Prolog 4 und IV 1), sind hier ebenfalls angewandt,

*) Ich hole dies hier nach, weil ich bei Besprechung der Jungfrau vom Versmaße nichts Besonderes gesagt habe. Die „siebenfüßigen Bestien" dürfen wir übrigens unserem Dichter nicht allzuhoch anrechnen; das ungewohnte Maß muß doch, wie er ja selbst hervorhebt, seine Schwierigkeit gehabt haben. Ist doch dasselbe Versehen nicht bloß Goethe im zweiten Teil des Faust (IV 1) begegnet: „Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß," sondern sogar, seltsam zu sagen, Platen, der doch gewiß Versfüße zählen konnte, im Romantischen Ödipus, in der ersten Szene, noch dazu gleich zweimal hintereinander: „Stallknechte, Hasenfüße, Kriminalbedienstete, Bordellgenossen und so weiter? Ja, wo wäre denn."

nämlich im Monolog der Beatrice („Er ist es nicht, es war der Winde Spiel"): mehrere achtzeilige Stanzen (Ottaverime), von denen die beiden ersten in Form und Inhalt an die Strophen des Gedichtes „Die Erwartung" anklingen; ebenso freie Umgestaltungen desselben Versmaßes (eine zehnzeilige und eine sechszeilige Strophe), endlich neben einigen ganz frei gehaltenen Rhythmen auch der vierfüßige Trochäus, nicht wie Johannas Worte „Frommer Stab, o hätt' ich nimmer" in festen achtzeiligen Strophen, sondern ganz frei in Verszahl und Reim. Dies Maß selbst, die Trochäen, lehnen sich wohl an das spanische Drama an, wo sie allerdings in strenger und höchst kunstvoller Reimstellung erscheinen; in der freien Weise, wie sie Schiller in der Braut hat, fanden sie später Nachahmung bei den Schicksalsdichtern und wurden von ihnen immer willkürlicher und regelloser gehandhabt; so entstanden jene „hiatusreichen Halbtrochäen," über die Platen spottet, „wo bald ein Reim sich findet, bald auch wieder nicht," das Versmaß, in welchem Müllners Schuld, Grillparzers Ahnfrau, Houwalds Leuchtturm u. a. geschrieben sind.

Auch außer der Schicksalsidee und der Einführung des Chors hat man vielfach auf die Nachahmung und unmittelbare Herübernahme antiker Bestandteile oder Formen in die Braut von Messina hingewiesen; und es ist in der Tat kein Zweifel, daß unser Stück das antike Gepräge deutlich und absichtlich an sich trägt. Es liegt nicht in meiner Absicht, dies hier mit irgend welcher Vollständigkeit nachzuweisen; ich will nur hervorheben, daß man in dieser Hinsicht auch oft zu viel gesucht und unzutreffende Vergleichungen gezogen hat. So zeugt es z. B. von durchaus unzulänglichem Urteil, wenn man (wie Gerlinger) Isabellas Rede an die Ältesten von Messina einen „Euripideischen Prolog" und einen „Monolog" nennt und sie mit den Eingangsworten der Jokaste in Euripides' Phönissen vergleicht. Diese letzteren stehen außerhalb des Kunstwerks, ein frostiger Notbehelf zur Aufklärung des Zuschauers, wie es Schillers dramatischem Geiste schlechthin unmöglich war. Man mag Euripides' unkünst-

leriſches Verfahren mit der Sitte der Zeit entſchuldigen (obwohl Sophokles demſelben unſeres Wiſſens nie verfallen iſt), aber man darf unſere von echt dramatiſcher Bewegung getragene Szene, die uns ſofort mitten in die Handlung führt, nicht damit auf eine Stufe ſtellen. Bei anderen Punkten muß man ſich hüten, gerade unſerm Stücke als Nachahmung der Antike zuzuſchreiben, was bereits allgemeiner Brauch des Dramas geworden war. So wird beſonders oft die ſogenannte „Stichomythie," d. h. die Entſprechung von Zeile zu Zeile in einem Wechſelgeſpräch hervorgehoben. Indes dieſe Form war unſerm Dichter auch ſchon vorher geläufig, er hat ſie, wie auch Goethe in der Iphigenie und im Taſſo, im Wallenſtein und beſonders in der Maria Stuart wirkſam verwendet; ſie iſt zudem ſo aus der Natur geſchöpft, daß ſie, mag ihr Gebrauch in unſerer Literatur auch auf die Alten zurückgehen, doch z. B. auch Shakeſpeare keineswegs fremd iſt, bei dem ſich kürzere Beiſpiele ſehr häufig, im König Johann, Richard II., in der bezähmten Widerſpenſtigen und ſonſt finden, ein recht ausgedehntes aber z. B. in Richard III. zwiſchen Richard und Eliſabeth (IV 4).

Ebenſo iſt es mit mancherlei ſprachlichen Erſcheinungen. Wenn man z. B. auf eine Figur („Abstractum pro concreto") wie „Des raſchen Boten jugendliche Kraft" hinweiſt, ſo darf man nicht vergeſſen, daß dergleichen ſich auch ſonſt oft genug findet, ſelbſt in Gedichten, die der antiken Welt fernliegen; ich erinnere nur an „König Rudolfs heilige Macht," „des Bogens Kraft," „die Wucht des Speeres," „im Felde glüht der Schnitter Fleiß" oder Goethes „ſo lang des Vaters Kraft vor Troja ſtritt" u. ähnl. Aber richtig iſt, daß die Sprache unſers Dramas als eine beſonders poetiſch gehobene erſcheint, in einzelnen Worten wie in Wendungen. Man braucht nur hineinzugreifen, um auf neue, kühne, überraſchende Ausdrücke zu ſtoßen, ganz beſonders in Zuſammenſetzungen, wie „ſäulengetragenes herrliches Dach," „des Streits ſchlangenhaarigtes Scheuſal," „die alterſchweren Tritte," (Phönizierinnen 280: „mit alterſchwerem Tritte"), „des Korns hochwallende Gaſſen," „die himmelum-

wandelnde Sonne," „dunkelnachtende Schwingen," „auf erhabnem Fußgestell*) des Ruhms," „der Kindheit dämmerhelle Tage," „die himmeltragenden Säulen," „die völkerwimmelnde Stadt," „das dumpferbrandende Meer," die sonnenbeleuchtete Erde," „der Menschen tiefwandelndes Geschlecht," „die Götter, die hochwohnenden," oder auf Verbindungen wie „des Augenblicks Gebieterstimme," „der Sonne rötlicher Untergang," „die ragenden Gipfel der Welt," „des Feuers rote Säule," „von des Brudermords Händen entseelt," auf ungewöhnliche Worte wie „Flurenbehüter," „Wogengeschwemme." Eigentümlich sind unserm Dichter auch Bildungen wie „unfeindlich," „unabgeschreckt," „unregiersam," „unzugangbar," „eine unbeglückende Last," „der Wüste unmitleid'ge Scharen." Ebenso sucht er in Vergleichungen und bildlichen Ausdrücken, die hier überhaupt häufiger auftreten als in andern Dramen, das Neue, noch nicht Abgegriffene, vgl. Wendungen wie: „Draußen wartet der Krieg, auf Augenblicke nur gebändigt und knirschend in das eherne Gebiß," „Wer möchte noch das alte Bette finden des Schwefelstroms, der glühend sich ergoß," „Ausgeleert hab ich der Worte Köcher," „Geflügelt ist das Glück und schwer zu binden, nur in verschlossner Lade wird's bewahrt," „Wie der Pilger sich nach Osten wendet, wo ihm die Sonne der Verheißung glänzt, so kehrte sich mein Hoffen und mein Sehnen dem einen hellen Himmelspunkte zu," „Nahe hör' ich wie ein rauschend Wehr die Stadt, die völkerwimmelnde, ertosen," „Das Kloster liegt versteckt wie ein verschwiegner Aufenthalt der Seelen," „Die Zeit ist eine blühende Flur, ein großes Lebendiges ist die Natur, und alles ist Frucht und alles ist Samen," „Der von dem Berg der aufgewälzten Jahre hinabsieht in das Spiel des Lebens," „So unmöglich ist's, die Götter, die hochwohnenden, zu treffen, als in den Mond mit einem Pfeil zu schießen," „Das Mitleid neigt sich, ein weinend Schwesterbild, auf die Urne," „Wohl läßt der

*) Platen, Der Herzogin von Leuchtenberg: „Ewig soll dein Mutterschmerz dastehn, wie ein Niobebild, hoch auf des schönstimmigen Festlieds Fußgestell."

Pfeil ſich aus dem Herzen ziehn, doch nie wird das verletzte mehr geſunden.“ „Weit, wie die Sterne abſtehn von der Erde, wird er erhaben ſtehen über mir,“ „jenſeits alles Wettſtreits wie ein Gott,“ „Wie des Himmels Zwillinge, dem Schiffer ein leuchtend Sternbild, wollen wir mit Troſt dir nahe ſein.“

Alle dieſe Beſonderheiten unſeres Stückes, die rein poetiſche Welt, in der es ſpielt, die ſchreckhafte Erhabenheit der Schickſalsvorſtellung, die glanzvolle Erſcheinung des Chors mit dem „himmelanſteigenden“ Schwung ſeiner Lieder, die ungewöhnliche Pracht des ſprachlichen Ausdrucks, geben Humboldts oben angeführten Worten recht: „Über die Höhe, in der Sie ihr Stück gehalten haben, geht nichts.“ „Hier iſt alles poetiſch,“ heißt es an einer andern Stelle desſelben Briefes. In der Tat giebt es wenige dichteriſche Erzeugniſſe, die in ſo gleichmäßiger Erhabenheit den Ton der höchſten Poeſie feſthalten. Neben jenes Urteil des Dichters ſelbſt, der dem Eindruck des eigenen Werkes als einer „wahren Tragödie“ nicht widerſtehen konnte, möchte ich hier noch das ſeiner Frau ſtellen, die, nachdem Schiller am Sylveſterabend 1802 ihr ſowie ihrer Schweſter und Mutter das faſt vollendete Stück vorgeleſen hatte, an Fritz von Stein ſchreibt (Brief vom 31. März 1803), es habe ſie dabei ein eigenes Staunen über die Kraft ſeines Geiſtes ergriffen. Wir haben geſehen, daß das Stück zu mehr Bedenken Anlaß giebt, als vielleicht irgend ein anderes unſers Dichters, daß die Grundlage des Baues durchaus nicht unanfechtbar iſt, und daß die Ausführung im einzelnen keineswegs überall die dadurch verurſachten Schwierigkeiten völlig überwunden hat. Aber die Pracht der Darſtellung und die Gewalt der dramatiſchen Wirkung bleibt bewunderungswert. Und enthält das Werk manches Fremdartige und Ungewohnte, ſo bleibt doch andrerſeits das allgemein Menſchliche ſo überwältigend groß, daß man immer aufs neue davon hingeriſſen wird. Zugleich regt es eine Fülle ernſter und bedeutender Gedanken an und zwingt uns ihnen nachzugehen.

Wichtige Fragen, tiefsinnige Aufgaben des menschlichen Denkens werden berührt: der Zusammenhang alles menschlichen Schicksals, die unzerbrechliche Verkettung der Vergangenheit mit der Zukunft, die geheimnisvolle Verknüpfung von Leidenschaft und Untat des einen Geschlechts mit denen der späteren, die unverlierbare Hoheit der freien sittlichen Natur des Menschen, und die Führung des Menschenlebens durch eine ewige göttliche Macht, in welcher der Zwiespalt des Verstandes wie die Unruhe und Qual des Herzens ihre Versöhnung finden. Betrachtungen dieser Art sind es, die Goethe in den gedankenreichen Gedichten seines „Festzuges," wo auch die Braut von Messina vorgeführt wird, an das Drama des längst abgeschiedenen Freundes anknüpft:

„Und zum Erstaunen wollte Schiller drängen,
Der Sinnende, der alles durchgeprobt.
Gleich unsern Geist gebietet's anzustrengen
Das Werk, das herrlich seinen Meister lobt.
Wenn Felsenrisse Bahn und Fahrt verengen,
Um den Geängsteten die Welle tobt,
Alsdann vernimmt ein so bedrängtes Flehen
Religion allein von ew'gen Höhen."

Besprechung einzelner Stellen.

I 53.

„Messina teilte sich die Bruderfehde
Löst alle heil'gen Bande der Natur."

Die Worte bezeichnen nicht etwa, daß zwischen den Brüdern unnatürliche Taten geschehen seien, so daß sich darauf beziehen könnte, was der Chor nachher sagt: „Denn zu tief schon hat der Haß gefressen, und zu schwere Taten sind geschehn." (Vgl. oben S. 43). Vielmehr ist der Sinn, daß durch die Parteinahme für den einen oder den andern von ihnen vielfach die Familien der Stadt entzweit wurden, nahe Blutsverwandte gegeneinander standen.

80.

„Ich unternahm das nicht zu Hoffende."

Dieſe Form des paſſiven Particips iſt bekanntlich eine verhältnismäßig junge Bildung der deutſchen Sprache, die z. B. im Mittelhochdeutſchen noch völlig unbekannt iſt. Damit mag es zuſammenhängen, daß ſie im allgemeinen der höheren poetiſchen Sprache widerſtrebt: ein zu verehrender Mann, ein nicht zu verachtender Feind, eine hochzupreiſende Tat u. dgl. Mir ſind aus Schiller und Goethe außer dem obigen nur noch ein paar Beiſpiele aus dem zweiten Teil des Fauſt bekannt: II, 1610, wo zwei ſolche Formen hintereinander ſtehen: „Ins Unbetretene, nicht zu Betretende — ans Unerbetene, nicht zu Erbittende," und III, 435 „Das zu Opfernde zeig' an."

94.

„Nur eure Pflicht zu leiſten ſeid bedacht,
Fürs andre laßt uns andere gewähren."

„Gewähren" hier nicht in der Bedeutung: jemanden ungeſtört laſſen, in ſein Tun nicht eingreifen, ſondern für „Gewähr leiſten," wie in der Würde der Frauen: „Nur der ew'ge Kampf gewähret für des Sieges Ewigkeit," Maria Stuart III 4: „Sagt! Welches Pfand gewährte mir für euch?" Tell I 4: „Ich muß für eure Sicherheit gewähren." Alſo: wir wollen die Bürgſchaft übernehmen, ihr braucht euch nicht darum zu kümmern.

104.

„So teil' auch jetzt das Glück des Glücklichen."

Ungemein häufig findet ſich gerade in unſerem Stücke ſolche Hervorhebung eines Begriffes durch Nebeneinanderſtellung von Wörtern desſelben Stammes in zwei Gliedern desſelben Satzes. Vgl. 121: „Den traur'gen Dienſt der Traurigen erzeigend," 810: „Als eine Fürſtin fürſtlich will ich ſie einführen," 1027: „Und ſo erwuchs ich ſtill am ſtillen Orte," 1032: „Fremd kam er mir aus einer fremden Welt," 1047: „Der Liebe will ich liebend mich vertrauen," 1064: „Immer öder wird die Öde,"

1182: „Mit glücklichen Zeichen, Glückliche, trittſt du in ein götterbegünſtigtes glückliches Haus," 1197: „Die auf der Hand ſchwebt des ewigen Vaters, ewig die Schwingen zum Siege geſpannt," 1607: „Sie durfte frei im Freien ſich ergehen," 1587: „Entſetzt vernehm' ich das Entſetzliche." Auch die Wendung „Scheine das Schöne" (902) kann man hierher rechnen.

141.

„Denn des gaſtlichen Hauſes
Unverletzliche Schwelle
Hütet der Eid, der Erinnyen Sohn,
Der furchtbarſte unter den Göttern der Hölle."

Die Erinnyen ſind die Gottheiten, welche die Verletzung jedes heiligen Bandes ſtrafen, das Menſch an Menſchen knüpft, daher Hüterinnen der von der Natur gezogenen Schranken, Rächerinnen der Überſchreitung derſelben. Ihr Sohn iſt der Eid, weil dieſer ein beſonders heiliges und wirkſames Mittel iſt, ſolche Verletzung zu verhüten. In der Mythologie der Alten, z. B. bei Heſiod wird der Eid (Ὅρκος) ein Sohn der Zwietracht, Eris, genannt, weil Streit und Zwietracht die Menſchen dahin geführt haben, durch den Eid ſich gegenſeitig größere Sicherheit zu geben. — Er heißt hier ein Gott der Hölle, wie auch die Erinnyen als in der Unterwelt wohnend gedacht werden, vgl. 1990: „Drunten aber im Tiefen ſitzen der Themis Töchter, die nie vergeſſen," eine Vorſtellung, die ebenfalls aus dem Altertum, aus Homer (Il. 19, 259), entnommen iſt. — Sehr treffend iſt der Ausdruck, daß der Eid die „unverletzliche Schwelle" des Hauſes hüte, weil innerhalb des Palaſtes durch den „waltenden Gottesfrieden" jeder Streit und jede Gewalttätigkeit verboten iſt. So beſchreibt Antonio in Goethes Taſſo II 4 den Frieden, der die Wohnung des Fürſten heiligt:

„Die Majeſtät verbreitet ihren Schutz
Auf jeden, der ſich ihr wie einer Gottheit
Und ihrer unverletzten Wohnung naht.
Wie an dem Fuße des Altars, bezähmt

Sich auf der Schwelle jede Leidenschaft.
Da blinkt kein Schwert, da fällt kein drohend Wort,
Da fordert selbst Beleid'gung keine Rache."

226.

„Wo das Eisen wächst in der Berge Schacht,
Da entspringen der Erde Gebieter."

Gedacht ist an Skandinavien, von wo die Normannen ihre Wikingerfahrten unternahmen und unter anderen auch in Sicilien ihre Herrschaft gründeten. — Die Worte haben vielleicht Ernst Moritz Arndt im Sinne gelegen bei dem Anfang seines Liedes: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte."

267.

„Hoch auf des Lebens Gipfel gestellt,
Schließt sie blühend den Kreis der Schönen;
Mit der Mutter und ihren Söhnen
Krönt sich die herrlich vollendete Welt.
Selber die Kirche, die göttliche stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn."

Der Ausdruck: „sie schließt den Kreis des Schönen" kann wohl nur bedeuten: sie bildet den letzten, höchsten Abschluß alles Schönen, d. h. sie ist selbst das Schönste. Bei „des Lebens Gipfel" ist nicht an die hohe fürstliche Stellung zu denken, sondern der Gedanke ist allgemein: sie ist das Höchste im ganzen Gebiet des Menschenlebens, sie „krönt die Welt," etwa wie in Goethes Götz „das Weib die Krone der Schöpfung" genannt wird. Der Sinn ist also: die Vereinigung von Mutter und Sohn ist das Höchste in der Natur, in der Religion, in der Kunst. In der Natur wohl deshalb, weil darin sowohl die Stufenfolge der menschlichen Generationen als auch die Entfaltung in die zwei Geschlechter zum Ausdruck kommt, also mehr als z. B. in Mann und Weib oder in Vater und Sohn. Von Vater und Tochter würde allerdings in dieser Hinsicht dasselbe gelten können; doch wird bei diesem Bilde, sofern der Vater als

noch vollkräftig gedacht ist, die Tochter wohl stets als minder selbständig, unter der Hut des Vaters stehend, erscheinen, so daß doch die Vereinigung von Mutter und Sohn die lebensvollere, innerlich reichere bleibt. Außerdem ist es ja selbstverständlich, daß der Chor gegenüber der glänzenden wirklichen Erscheinung, die ihn zu seinem begeisterten, hochpreisenden Wort veranlaßt, um etwaige spitzfindige Einwendungen gegen seinen Superlativ unbekümmert ist. — Im folgenden spricht sich das Ineinandergreifen von Religion und Kunst, wie es gerade in der katholischen Kirche hervortritt, besonders deutlich aus: die Religion hat ohne Zweifel erhabenere Vorstellungen als die heilige Mutter mit dem Jesusknaben (z. B. Gott), aber etwas Schöneres bietet sie nicht; und die Kunst ihrerseits mag vielleicht noch schönere Abbilder irdischer Dinge darstellen können, aber einen höheren Gegenstand kann sie nicht wählen. — Körner bemerkte in seiner Ausgabe (1812) zu unseren Versen: „Nach der Absicht des Verfassers sollte die Stelle auf dem Theater wegbleiben," und wirklich fehlt sie im Hamburger Theatermanuskript. Daß diese ganze Begrüßung des Chors für die dramatische Situation sehr lang ist, so daß jede Kürzung erwünscht wäre, ist oben S. 83 besprochen. Aber schwerlich war dies Schillers Beweggrund, sondern er fürchtete wohl, daß man bei der Darstellung an der Vergleichung der Fürstin mit der heiligen Jungfrau Anstoß nehmen könne, ein Bedenken, das in der Tat nicht ohne Grund ist.

277.

„Freudig sieht sie aus ihrem Schoße
Einen blühenden Baum sich erheben,
Der sich ewig sprossend erneut.
Denn sie hat ein Geschlecht geboren,
Welches wandeln wird mit der Sonne
Und den Namen geben der rollenden Zeit."

Ein mächtiges Fürstengeschlecht giebt der Zeit, in der es lebt, seinen Namen, wie wir von dem Zeitalter der Karolinger, der Ottonen, der Hohenstaufen, der Mediceer sprechen. Ähnlich heißt es von einem einzelnen großen Manne in Goethes

„Mahomets Gesang," unter dem Bilde eines Stromes: „Und im rollenden Triumphe giebt er Ländern Namen." Auffallend ist hier nur, daß das Geschlecht als „ewig sich erneuend" gedacht wird und „mit der Sonne wandeln," d. h. so lange bestehen soll, als die Sonne der Erde leuchtet. Dann könnte eigentlich keine bestimmte Zeit nach ihm heißen.

464.

„Ich nicht vergoß das verwandte Blut."

Der Ausdruck klingt, als solle er bedeuten: verwandtes Blut ist geflossen, aber ich bin nicht schuld daran. Dann müßte man annehmen, der Chor denke daran, daß der ganze gegenwärtige Kampf eigentlich ein Krieg zwischen Verwandten sei, wie es nachher heißt: „Sind *sie* Brüder durch Blutes Bande, sind *wir* Bürger und Söhne von einem Lande." Er würde also sich selbst, d. h. die Untergebenen als unschuldig an solchen unnatürlichen Taten bezeichnen, die Verantwortung dafür ablehnen und die Fürsten, die als leibliche Brüder den ernstesten Anlaß haben, zur Versöhnung ermahnen. Aber dagegen spricht erstens der Zusammenhang, dem dieser Gedanke fremd ist; sodann aber könnte der Chor auch nicht sagen: „Rein zum Himmel erheb' ich die *Hände*!" Denn gerade die Hände wären doch dann mit Blut befleckt, nur sein Herz, seine Gesinnung wäre unschuldig. — Düntzer und andere legen den hypothetischen Sinn hinein: ich werde nicht schuld sein, wenn ihr gegenseitig euer verwandtes Blut vergießt. Aber das scheint mir sprachlich unmöglich. So wird der allerdings auffallende Ausdruck wohl bedeuten: ich habe kein mir verwandtes Blut, kein Bruderblut vergossen, tut ihr es nun auch nicht.

594.

„Verwundrungsvoll, o Herr, betracht' ich dich.
Und fast muß ich dich heute ganz verkennen."

Verkennen, d. h. falsch kennen steht hier nicht bloß im Gegensatz zu dem wirklichen Wert, wie gewöhnlich z. B. „Wer

die Menſchen meidet, wird ſie bald verkennen" (Goethes Taſſo I 2), ſondern zu dem früheren Urteil des Sprechenden; jemanden für anders halten, als man ihn ſonſt erkannt hat, ihn nicht wiedererkennen. Ebenſo II 6: „Ich kenn' ihn nicht mehr, ganz verkenn' ich ihn." Goethes Taſſo IV 2: „Mein teurer Freund, faſt ganz verkenn' ich dich."

624.

„Dem Namenloſen hat ſie ſich gegeben."

Namenlos heißt hier: ohne berühmten Namen. Denn daß er Manuel heißt, weiß ſie; vgl. die vierte Szene, wo ſie zweimal 1800 und 1822 ſeinen Namen nennt. Es ſteht alſo gleich „unbekannt," wie ſie 1868 ausruft: „O gieb mir dieſen Unbekannten wieder! Mit ihm auf ödem Eiland wär' ich ſelig."

627.

„Wie ſüß iſt's, das Geliebte zu beglücken
Mit ungehoffter Größe, Glanz und Schein!
Längſt ſpart' ich mir dies Höchſte der Entzücken.
Wohl bleibt es ſtets ſein höchſter Schmuck allein;
Doch auch die Hoheit darf das Schöne ſchmücken,
Der goldne Reif erhebt den Edelſtein."

Das „es" der vierten Zeile bezieht ſich grammatiſch auf das drei Zeilen vorausgehende „das Geliebte," während dem Sprechenden ſchon im Sinne liegt, daß dies Geliebte zugleich auch ein Schönes iſt, von dem allein die Bemerkung gilt. — Über die Sache denkt Franziska in „Minna von Barnhelm" nicht ſehr weſentlich verſchieden, wenn ſie II 7, freilich in ganz anderer Tonart, bemerkt: „Wenn wir ſchön ſind, ſind wir ungeputzt am ſchönſten.

644.

„Und keiner unſers Chors
Mag deines ſtillen Pfads Gefährte ſein."

Es iſt etwas unbequem, daß der Dichter hier und ebenſo 804 („von eurem ritterlichen Chor umgeben") die Begleitung des Fürſten gerade mit dem Ausdruck bezeichnen läßt, der ſonſt im

techniſch-theatraliſchen Sinne ſteht. Man darf an dieſe letztere Bedeutung nicht denken, ſondern muß das Wort im allgemeinen Sinne für Schar, Menge nehmen, wie Schiller vom „Chor der Engel“ (Jungfrau von Orleans) ſpricht, von „der Sel'gen Chor“ (das eleuſiſche Feſt), vom „fröhlichen Chor, der auf den Äſten ſich wiegt“ (Spaziergang), von „der Knappen zagendem Chor“ (Taucher), „dem dichten Chor“ (Bürgſchaft), „der Sterne Chor“ (Graf von Habsburg u. dgl. Sonſt würde man in einer Weiſe, die notwendig die Illuſion ſtören müßte, daran erinnert, daß man im Theater ſitzt; etwa als wollte jemand bei Gordons Frage (Wall. Tod IV 6): „Erklärt mir! Was bedeutete der Auftritt?“ daran denken, daß der Vorgang, nach dem er fragt, unter der Überſchrift „Fünfter Auftritt“ ſteht.

857.

„Dies alles zu beſorgen geh ich jetzt,
Zwei unter euch erwähl' ich zu Begleitern,“

Oben (813) klang es, als ſollten alle mit ihm gehen: „Denn auf den Bazar ſollt ihr mich anjetzt begleiten,“ ebenſo wird der Auftrag an alle gerichtet: „Erſt wählet aus die zierlichen Sandalen“ u. ſ. w. Jetzt dagegen heißt es: „Ihr andern wartet mein,“ man muß alſo annehmen, daß dieſe hier im Palaſte warten ſollen, bis er mit den zweien zurückkehrt. Zum Tragen der Geſchenke braucht er die Ritter des Chors allerdings nicht, denn dazu ſind nachher (1930) Knaben verwendet. Trotzdem ſieht man keinen rechten Grund, warum er nur mit zweien geht (außer dem Grunde des Dichters, daß die Hauptmenge noch auf dem Theater zurückbleiben ſoll); man muß etwa denken, daß er auf dem Bazar nicht mit ſo großem Gefolge eintreten will.

II. 1027.

„Nur einmal ſah ich ſie, die mich geboren,
Doch wie ein Traum ging mir das Bild verloren.“

Kein Widerſpruch gegen 1816 f., wo ſie eine Schilderung der Mutter giebt. Denn oft tritt eine ſcheinbar vergeſſene Er-

innerung plötzlich wieder ins Bewußtsein, wie es dort sehr anschaulich dargestellt wird:

„Ich seh' sie vor mir, die Erinnerung
Belebt sich wieder, aus der Seele Tiefen
Erhebt sich mir die göttliche Gestalt.
Der braunen Locken dunkle Ringe seh' ich" u. s. w.

So erzählt Demetrius (243), wie ihm plötzlich die Erinnerung an seine Kinderzeit erwacht sei: „Erinnrungen belebten sich auf einmal im fernsten Hintergrund vergangner Zeit" u. s. w.

1029.

„Und so erwuchs ich still am stillen Orte,
In Lebens Glut den Schatten beigesellt."

Während das warme Leben der Jugend in ihr glühte, mußte sie, der wirklichen Welt entrückt, in dem stillen Kloster wohnen, so daß ihr der Aufenthalt daselbst wie ein Leben unter Schatten d. h. in der Unterwelt vorkam. Ähnlich heißt es nachher 1687 von dem Kloster, es liege hinterm Waldgebirg versteckt, „wie ein verschwiegner Aufenthalt der Seelen." Im Don Karlos II 14 sagt der Prior des Karthäuser Klosters, es sei hier alles so still, „wie der Eintritt ins andre Leben." Vgl. Iphigeniens Klage (I 2), daß sie ihr Leben gleich einem Schatten um sein eignes Grab" vertrauern müsse.

1100.

„Nimmer, nimmer kann ich schauen
In die Augen des Geliebten,
Dieser stillen Schuld bewußt."

Die Worte gehen nicht bloß darauf, daß sie trotz des Verbotes ihres Geliebten zu der Trauerfeier gegangen ist und ihm diesen Ungehorsam verschwiegen hat, sondern sie enthalten auch eine Andeutung des Eindrucks, den Cesar auf sie gemacht hat (s. oben S. 59). Man darf freilich nicht soweit gehen, ihr eine wirkliche Gedankenuntreue gegen Manuel zuzuschreiben; denn das würde zu ihrem übrigen Bilde, zu ihren Worten hier und am Ende der Tragödie nicht passen. Aber es ist begreiflich,

daß ein fein empfindendes weibliches Gemüt schon den augenblicklichen, unwillkürlichen Eindruck, dem sie unterlag, als eine Schuld fühlen muß; und gerade hierin liegt wohl auch der Hauptgrund ihres Verschweigens. Für die Wirkung der folgenden Szenen würde es von Vorteil gewesen sein, wenn sie hier schon erwähnt hätte, daß der Fremde sie angeredet und ihre Hand ergriffen hat, vgl. seine Worte 1123:

„Der Blicke Feuer und der Lippe Stammeln,
Die Hand, die in der deinen zitternd lag."

Wie nahe er dabei der unbekannten Geliebten kam und mit welcher Glut er sein ganzes Wesen von ihr hingerissen fühlte, lehren fast noch mehr die Worte, mit denen er 1535 der Mutter die Begegnung schildert:

„Die Seelen schienen ohne Worteslaut
Sich ohne Mittel geistig zu berühren,
Als sich mein Atem mischte mit dem ihren."

Solche Worte zeigen, daß sie doch wirklich Ursache hat, sich einer „stillen Schuld" gegen Manuel bewußt zu sein.

1234.

„An aller Kirchen und Paläste Pforten,
An allen offnen und verborgnen Orten
Hab' ich das Netz der Späher ausgebreitet."

Es ist nicht recht ersichtlich, woran diese vielen Späher die Gesuchte erkennen sollen und nachher wirklich erkannt haben. Die Begegnung war nur kurz, und schwerlich hat Cesar im Überschwang seines Gefühles Zeit und Besinnung gehabt, sofort etliche seiner Begleitung auf die schöne Unbekannte aufmerksam zu machen. Eine bloße Beschreibung nach der Erinnerung dürfte doch nur schwer sichere Erkennungszeichen enthalten. Nachgesendet kann er niemand haben; denn als er sich nach dem Gebete wieder erhob, war sie bereits verschwunden. Auch haben die Brüder der Feier „im Volksgedräng' verborgen" und in „unbekannter Kleidung" beigewohnt (1487), also gewiß kein größeres Gefolge bei sich gehabt. — Glücklicher motiviert ist bei sonst recht ähnlicher Situation im „Geisterseher" die Art und Weise,

wie der Prinz die schöne Griechin, die er einmal in der Kirche gesehen hat, suchen läßt. Dort ist Biondello, der sie sucht und findet, bei der ersten Begegnung anwesend gewesen und sofort, als jene sich entfernte, vom Prinzen ihr nachgeschickt worden.

1175.

„Heil dir, o Jungfrau,
Liebliche Herrscherin!
Dein ist die Krone,
Dein ist der Sieg."

Die letzte Zeile kann wohl nur von dem „Sieg" verstanden werden, den Beatrice über Cesars Herz davongetragen hat. — Im folgenden spricht der Chor davon, daß die Götter des Hauses sich des „lieblichen Eintritts" der neuen Fürstin freuen werden. Man könnnte sich wundern, daß hier neben den „Penaten" und der „immer blühenden Hebe" auch die „goldne Viktoria" genannt wird, da doch die Siegesgöttin im gewöhnlichen Sinne mit der einziehenden fürstlichen Braut nichts zu tun hat. Man wird deshalb auch hier daran denken müssen, daß sie in dem neuen Kreise, in den sie eintritt, durch ihre Anmut alles besiegen soll, wie es im „Glück" heißt:

„Ein geborener Herrscher ist alles Schöne und sieget
Durch sein ruhiges Nahn wie ein unsterblicher Gott."

III. 1271.

Die Eulen — fliegen auf
„Von der zerstörten Brandstatt, wo sie lang
Mit altverjährtem Eigentum genistet."

Für diesen Gebrauch des Wortes „Eigentum" im Sinne von „Eigentumsrecht" ist mir kein weiteres Beispiel bekannt. — Der Gebrauch des Wortes „verjährt" für: durch die Jahre berechtigt oder geheiligt ist nicht selten. So spricht Wallenstein in seinem Monolog I 4 vom „verjährt geheiligten Besitz," Thoas (Iph. V 2) sagt (genau mit den Worten unserer Stelle), Iphigenie halte seine Güte für „ein alt verjährtes Eigentum." In der „Resignation" heißt es: „Vor einem Wahn, den nur Verjährung weiht, erzitterst du?" Der heutige Sprachgebrauch wird aller-

dings wohl vorwiegend unter einem „verjährten Recht“ ein veraltetes, nicht mehr geltendes verstehen, nicht so leicht ein durch Alter geheiligtes.

1579.

„O hätt' ich nimmer diesen Tag gesehn!“

Derselbe Vers steht unten (1866) wörtlich noch einmal, und ebenso Wallensteins Tod IV 2. Ähnlich Jungfrau von Orleans I 17: „O muß ich diesen Tag des Jammers schauen.“ Maria Stuart V 1: „Mußten wir's erleben, den Anbruch dieses Tags zu sehn!“

1609.

„Die noch durch kein Gelübde sich gebunden,
Sie durfte frei im Freien sich ergehn.“

Man muß wohl annehmen, daß Don Manuel diese Worte sowie die voraufgehenden, daß des Klostergartens Mauern leicht zu ersteigen seien, nicht vernimmt. Der Dichter läßt ihn kurz vorher um Isabella, die bleich und zitternd auf einen Sessel gesunken ist, beschäftigt sein und nachher „aus einer tiefen Zerstreuung erwachen.“. In der Tat müßte ihm sonst die Gleichheit mit den seine Braut betreffenden Umständen fast notwendig jeden Zweifel benehmen. Das dramatisch Bedenkliche, daß er, obgleich durch den Namen Beatrice schon stutzig gemacht, bei so wichtigen Mitteilungen nicht unter allen Umständen hinhört, kann durch eine geschickte Anordnung auf der Bühne leicht überwunden werden. — Schwerer verständlich ist es, daß er im weiteren Verlauf der Szene seine Ungewißheit noch festhält. Denn als Diego erzählt, Beatrice habe ihn am Tage der Bestattung des Fürsten dringend gebeten, „ihr dieses Festes Anblick zu gewähren,“ so sollte man meinen, die schlagende Übereinstimmung, daß auch seine Geliebte diesen Wunsch geäußert hatte, müsse ihm seine Furcht nunmehr beinahe zur Gewißheit machen. Er aber baut so fest darauf, daß sie sein Verbot in keinem Falle übertreten haben könne, daß er vielmehr gerade hieraus neue Hoffnung schöpft und „erleichtert“ (wenn auch freilich nicht

„überglücklich," wie Düntzer sagt) ausruft: „Glückselig Wort, das mir das Herz befreit! Das gleicht ihr nicht, dies Zeichen trifft nicht zu." Bei diesen so zwingenden Anzeichen erscheint sein nachheriges Weggehen ohne Aufklärung, das oben (S. 61) besprochen wurde, doppelt unbegreiflich.

IV. 1734.

„Jetzt wird er kommen, dies ist seine Zeit."

Das Wort ist seltsam im Munde der Jungfrau, die seit so vielen Stunden auf den Geliebten harrt, die schon II 1 sich über sein Ausbleiben beunruhigte und bei jedem Geräusch seine Stimme zu hören meinte. Warum soll es gerade jetzt „seine Zeit" sein? Wir haben ohne Zweifel Abend; 1967 sagt der Chor, die Sonne gehe „jetzo nieder," und in der folgenden Szene ist es bereits Nacht. Ist etwa sonst Manuel immer gegen Abend zu ihr ins Kloster gekommen? Aus seinen Worten (I 7) kann man dies freilich nicht schließen: „Kein Tag entstieg dem Meer und sank hinunter, der nicht zwei glücklich Liebende vereinte." Wäre es aber auch der Fall, so bliebe doch die Annahme, daß er auch heute zu dieser Tageszeit kommen müsse, auffallend.

1746.

„Ihr Engel alle, die ich flehend bat
Ihn herzuführen, täuschet meine Bitte."

Man sagt sonst: eine Hoffnung, eine Erwartung täuschen; hier eine Bitte, weil in dieser zugleich eine Hoffnung lag. — Die Situation ist ähnlich in Hero und Leander, wo beim Ausbruch des Sturmes Hero bereut, die Götter angefleht zu haben, daß sie „auch heute den Geliebten ihr auf der gewohnten Bahn" zuführen möchten, und angstvoll ausruft:

„Ach, was wagt' ich zu erflehn!
Wenn die Götter mich erhören!
Wenn er sich den falschen Meeren
Preis gab in des Sturmes Wehn!"

1773.

„Weiche zurück! hier sind Geheimnisse,
Die deine kühne Gegenwart nicht dulden."

Es könnte auffallen, daß Manuel die Mannen des Bruders nicht fragt, wie sie hierher kommen und was sie hier sollen, da er doch nachher, als Cesars Stimme sich hören läßt, dem natürlichen Gefühl der Verwunderung Ausdruck giebt, wie dieser seinen Aufenthalt entdeckt haben möge. Tat aber Manuel hier diese Frage und erhielt die Antwort, sie sollten Don Cesars Braut bewachen, die hier im Garten verweile, so war wieder der Fortgang der Handlung in der beabsichtigten Weise nicht mehr möglich. Doch ist das Unterlassen der Frage bei Manuels starker Erregung immerhin verständlich; er denkt nur an das eine, was seine Seele ganz in Anspruch nimmt. Weniger begreiflich ist es, daß der Chor nicht selbst sich ihm gegenüber auf den Auftrag seines Herrn beruft. Anfangs schneidet ja Manuel ihnen das Wort ab, aber ehe sie auf seinen Befehl die Bühne verlassen, hat der Chorführer doch Zeit zu acht Zeilen; man sollte meinen, er könnte hier auch eine Rechtfertigung seiner Anwesenheit einfügen. Man muß Düntzer beistimmen, daß es natürlicher wäre, wenn sie, vor dem scheltenden Worte des Herrschers erschreckend, stumm abgingen.

1863.

Don Manuel.

„Du schauderst? Was bedeutet dies Entsetzen?
Ist meine Mutter keine Fremde dir?"

Beatrice.

„O unglückselig traurige Entdeckung,
O hätt' ich nimmer diesen Tag gesehen!"

Man könnte meinen, Beatrice denke hier bereits daran, daß Manuels Mutter auch die ihrige sein könne. Aber dem widerspricht 2248, wo diese Entdeckung ihr offenbar ein ganz neues, nie geahntes „entsetzensvolles Licht" ist, dergestalt, daß Schiller ihrem heftigen Ausruf an die Mutter: „Was sagst du?" in dem Hamburger Theatermanuskript sogar die Bemerkung hinzufügte:

„reißt ſich aus ihren Armen.“ Die Worte müſſen alſo nur darauf gehen, daß ſie Don Manuel als Fürſten von Meſſina und zugleich als Bruder Don Ceſars erkannt hat. Da dieſe Mitteilung Manuels aber ſchon geraume Zeit her iſt, ſo fehlt eine klare und beſtimmte Beziehung.

1988.

„Hinab, hinab in der Erde Ritzen
Rinnet, rinnet, rinnet dein Blut.“

Die Wiederholung des Wortes bezeichnet ſehr ausdrucksvoll die gleichmäßige, unabläſſige Fortſetzung der Handlung. Ähnlich, nur mit dem Verbindungswort, in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben“ in der letzten Strophe:

„Und des Erdenlebens
Schweres Traumbild ſinkt und ſinkt und ſinkt.“

Man darf damit nicht vergleichen die mehrfache Setzung eines Ausrufs oder eines Imperativs, wie 1907: „Rache: Rache! der Mörder falle! falle!“ 1796: „Komm an! Komm an!“ 2410: „Fließet, fließet!“ 2421: „Schwarze Dämpfe, entſteiget, entſteiget qualmend dem Abgrund!“ Dieſe Wiederholung dient nur zur Erhöhung des Nachdrucks der Forderung und iſt oft weit entfernt, der Rede eine beſondere Färbung zu geben, wie in jenen erſten Beiſpielen; denn Forderungen und Ausrufe, die einigermaßen dringlich oder auch nur lebhaft ſind, pflegen wir auch im gewöhnlichen Leben gern zu verdoppeln: Komm, komm! Auf, auf! Hört, hört! „O laß mich, laß mich!“ (Iphig. III 1), „Sieh! ſieh!“ „Luſtig! luſtig!“ (Wall. Lager 118. 479), „Platz, Platz!“ (Wall. Tod 3774. Tell 1855. 2831) u. v. a.

V. 2100.

„Ein frommer Klausner, —
Der von dem Berg der aufgewälzten Jahre
Hinabſieht in das aufgelöſte Spiel
Des unverſtändlich krummgewundnen Lebens.“

Das menſchliche Leben wird mit einer Wanderung durch eine Gebirgslandſchaft verglichen. Wie man von der Höhe, die

das Ziel des Weges ist, einen leichten und klaren Überblick über die krummgewundenen Pfade des Gebirges hat, so löst sich das sonst verworrene Spiel des Lebens dem Blicke des uralten Einsiedlers gleichsam auf: die sonst unverständlichen Fügungen gewinnen für ihn Zusammenhang und Klarheit, wenn er, wie Goethe im Maskenzug sagt, „von den vielen Stufen unsres Pyramidenlebens umherschaut." Ein ähnliches Bild gebraucht Schiller in den Künstlern von einem andern Gegenstande, indem er davon spricht, daß nur von der „Schönheit Hügel" ein einheitlicher Überblick über das ganze, sonst verworrene Gebiet der geistigen und sittlichen Welt möglich sei. Die Schätze der Wissenschaft, sagt er, wird der Denker erst wahrhaft genießen, wenn er mit euch, den Künstlern, vereinigt ist:

„Wenn er auf einen Hügel mit euch steiget
Und seinem Auge sich in mildem Abendschein
Das malerische Tal auf einmal zeiget."

2320.

Isabellas Worte an den Toten: „So muß ich dich wiederfinden!" stimmen fast genau mit der Klage des Gastfreundes von Korinth überein: „Und muß ich so dich wiederfinden?" Vgl. unten 2427: „O mein Sohn Cesar! Muß ich so dich wiedersehen!" und 2162 zu Beatrice: „So sehen wir uns wieder!" Don Karlos 5282: „So sehen wir uns wieder!"

2334.

„Lernt die Lügen kennen,
Womit die Träume uns, die Seher täuschen!
Als ich mich Mutter fühlte dieser Tochter" usw.

Man hat es vielfach getadelt, daß Isabella die beiden schon in der dritten Szene mitgeteilten Orakelsprüche hier zum zweiten Male erzählt. Dramatisch war dies unbedingt notwendig; denn die Erzähluug ist in beiden Szenen durch die Situation gefordert. In der ersten konnte sie den Söhnen, denen sie das Dasein der Schwester mitteilte, auch die Ursache ihrer langen Verborgenheit nicht verschweigen, und in der zweiten mußte sie, bei ihrer heftigen

Erbitterung über die trüglichen Orakel, den Chor, gegen den sie ihren verzweiflungsvollen Unwillen ausspricht, auch von der Tatsache der Weissagungen unterrichten. Auch ging es nicht an, es in der ersteren Szene so einzurichten, daß der Chor dabei anwesend gewesen wäre. Denn erstens wäre es für die Fürstin nicht angemessen und würdig gewesen, vor der Schar der Untergebenen die Geheimnisse ihres Hauses zu enthüllen. Diese Rücksicht schwindet erst unter dem Eindruck der furchtbaren Erregung über den Tod ihres Sohnes; es bedurfte dort durchaus eines unbelauschten Gespräches zwischen der Mutter und beiden Söhnen. Zweitens aber wäre dann die ungeheure dramatische Wirkung verloren gegangen, die in unserer Szene gerade darauf beruht, daß der Chor die tatsächliche Erfüllung schon kennt, als er die Weissagung erfährt, so daß ihn jedes Wort mit unvergleichlicher Wucht ergreifen muß, während Isabella umgekehrt, für die Erfüllung noch verblendet, die Orakel für nichtig und trügerisch erklärt. Das einzige Bedenken ist danach, daß der Zuschauer die Traumdeutungen zweimal anhören muß. Indes dieser Übelstand würde an sich nicht eben schwer ins Gewicht fallen, da wir die dramatische Notwendigkeit fühlen, und die ungemeine Bedeutung der Orakelsprüche durch die Wiederholung noch schärfer hervortritt. Aber freilich verlangte unsere Szene wegen der starken Aufregung Isabellens eine ganz andere Darstellung als die erste; und hier ist nicht in Abrede zu stellen, daß Schiller den dadurch geforderten Unterschied der Ausdrucksweise nicht durchweg genügend beachtet hat. Die Situation verlangte Raschheit und leidenschaftliche Bewegung. Es durfte nur das Wichtigste, gleichsam in atemtoser Hast, herausgegriffen werden, der Widerspruch der beiden Weissagungen, die Gründe für das Handeln des Fürsten und der Fürstin, die scheinbare Trüglichkeit beider Orakelworte. Dazu brauchte schon der Traum des Vaters kaum so mit allen Einzelheiten wiedergegeben zu werden, zumal besonders die wörtlichen Wiederholungen aus der ersten Erzählung mehr episches als dramatisches Gepräge tragen. Noch weniger aber will die Fortsetzung des Berichts der Situation

entſprechen, denn es kommt hierbei nicht ſowohl auf den tatſächlichen Umfang des Mitgeteilten als auf den Stil der Erzählung an. Sie ſagt, ebenfalls faſt wörtlich übereinſtimmend mit 1317 f.:

„Erſchreckt vor dieſem ſeltſamen Geſicht
Befrug der Vater einen Vogelſchauer
Und ſchwarzen Magier um die Bedeutung.
Der Magier erklärte: wenn mein Schoß“ uſw.

Das iſt der bequeme Erzählton einer gemütsruhigen Sprecherin, der oben trefflich an der Stelle war. Hier aber, bei der ſtürmiſchen Erregung ihrer Seele durfte ſie ſich nicht ſo viel Zeit nehmen, ſondern mußte ohne weiteres die Deutung des Magiers geben. Sehr glücklich dagegen iſt die Kürzung des zweiten Orakels gelungen; ſie läßt hier den Traum ganz fort und berichtet bloß kurz die Auslegung und zwar mit ſtarker dramatiſcher Bewegung: „Keinen Glauben,“ hebt ſie an,

„Verdiente mir des Götzendieners Spruch,
Ein beſſres Hoffen ſtärkte meine Seele!“

Hier haben wir nicht ſowohl Erzählung als Ausdruck ihrer Empfindung über das Erzählte, und gerade dies iſt hier ſachgemäß. Ich kann daher Düntzer nicht beiſtimmen, wenn er findet, daß die Weglaſſung des Traumes ihrer erregten Leidenſchaft nicht entſpreche, da ſie gerade „jenes hoffnungsvollen Traumes beſonders genau gedenken müſſe.“ Vielmehr kommt alles auf die Auslegung an, ſowie auch auf den Zuſatz, daß ſie den „andern Mund,“ der ihr „ein beſſeres Hoffen“ kündete, „für wahrhaft hielt.“ Denn hierdurch iſt ihre Handlungsweiſe völlig erklärt. Hätte der Dichter auch die erſte Hälfte der Erzählung in ähnlicher Weiſe gekürzt und durch leidenſchaftliche Empfindung belebt, ſo wäre gegen die Wiederholung des Berichts nicht das mindeſte einzuwenden. — Übrigens hat Schiller ſolche Wiederholungen, wenn auch in geringerem Umfange, wo die dramatiſche Situation es fordert, auch ſonſt nicht geſcheut, z. B. im erſten Akte des Tell, wo Baumgartens Erlebnis mit Wolfenſchießen zuerſt von ihm ſelbſt an die Hirten und Jäger, alsdann,

freilich in sehr knapper Form und dramatisch ebenso unvermeidlich wie vortrefflich, von Kuoni an Tell berichtet wird.

2564.

„Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen" u. s. w.

Der Chor ist von den schrecklichen Ereignissen, deren Zeuge er gewesen ist, so tief ergriffen, daß er diese selbst zunächst gar nicht zu berühren wagt. Er findet keine Worte, um der Erschütterung seines Innern Ausdruck zu geben; seine Gedanken sind ihm durch das Entsetzliche gleichsam gehemmt. Man kann an die Worte Antonios in Tasso (V 5) denken:

„Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still."

Es bedarf einer gewissen Zeit, ehe sich aus dieser Betäubung ein bestimmter Gedanke losringt. Er empfindet, daß die menschliche Leidenschaft der Grund alles dieses Elends ist, und daß diese Leidenschaft aufflammt, sobald Mensch und Mensch sich berührt. Darum drängt sich ihm der Gedanke auf, daß nur der glücklich sei, der „fern von des Lebens verworrenen Kreisen" sich ganz von Menschen absondert, sei es „an der Brust der Natur," sei es „in des Klosters friedlicher Zelle." Daß der Chor erst einige Zeit stumm dasteht, hat der Dichter durch eine Zeile Gedankenstriche ausgedrückt; diese sind also sicherlich nicht, wie Düntzer vermutet, „eine zufällig stehen gebliebene Andeutung einer später auszufüllenden Lücke," sondern sie bezeichnen den besprochenen Übergang und sind insofern gewissermaßen ein Teil der Dichtung. Allerdings ist diese Art der Bezeichnung etwas ungewöhnlich, und der Dichter hätte dasselbe ausdrücken können durch einen Zusatz wie „Nach langer und tiefer Pause." Aber jedenfalls dürfen sich die Worte nicht unmittelbar an den Abgang Cesars und Beatricens anschließen. Die Ausfüllung der Pause würde am natürlichsten durch Musik geschehen. An keiner Stelle unseres Stückes empfindet man bei der Aufführung das Fehlen dieser dramatischen Hilfskunst so wie hier. Nach der furchtbaren Er-

schütterung, die wir erlebt haben, macht das bloß gesprochene Wort einen etwas nüchternen, trockenen Eindruck; hier verlangt man, daß „Musik mit Engelschwingen" herabschwebe und das Herz des Hörers im „Tiefsten löse." *) Da aber der Dichter hierüber nicht verfügte und vielmehr seinen Chor nur sprechen lassen konnte, so hat er es in bewunderungswürdiger Weise verstanden, durch das, was der Chor sagt und was er nicht sagt, dem erforderten Eindruck nahe zu kommen. Er giebt erst durch die Gedankenstriche**) eine tiefe und lautlose Pause an und setzt sodann gleichsam mit den sanftesten Akkorden ein, die ihm zu Gebote stehen:

„Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen,
Der in der Stille der ländlichen Flur,
Fern von des Lebens verworrenen Kreisen
Kindlich liegt an der Brust der Natur."

Ähnlich, wie auch Johanna an der Brust der Natur sich wieder findet und von ihren Qualen genest, oder wie Faust seine Brust im Morgenrote baden möchte, um sich von allem Wissensqualm zu entladen. Und nun erst kommt mit etwas stärkerer Bewegung und gehobenerer Stimme eine Hindeutung, aber auch nicht mehr, auf das Schreckliche, das ihm diesen Wunsch nahe gelegt hat:

*) Wer den König Ödipus mit H. Bellermanns Musik hat aufführen sehen, wird sich des Eindrucks erinnern, den in ähnlicher Situation, nach der schrecklichen Enthüllung, die weichen und schmelzenden Töne des Chorgesangs: „Ihr Menschengeschlechter, ach!" (Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν) hervorbringen. Dagegen bei der Aufführung der Wilbrandtschen Bearbeitung des Sophokleischen Stückes, wie sie vor einer Reihe von Jahren auf dem hiesigen Schauspielhause dargestellt wurde, war an derselben Stelle, weil die Musik fehlte, eine recht empfindliche Lücke für das natürliche Gefühl des Hörers.

**) Mit Unrecht beklagt es daher Düntzer, daß auch Körner „die unglücklichen Gedankenstriche" beibehalten habe, während Heskamp sie infolgedessen sogar willkürlich tilgt. Düntzer bemerkt über den Anfang unseres Chorliedes: „Daß dieser Gedanke nach den erlebten Schreckensereignissen sehr nahe liege, dürfte kaum zu behaupten sein." Aber wenn der Dichter durch jene Striche anzeigt, daß er bewußt einen Gedanken wählt, der einige Mittelglieder überspringt, so ist hiernach auch gar nicht zu erwarten, daß derselbe so ganz „nahe liegen" solle.

„Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,
Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks
Stürzen sehe die Höchsten, die Besten,
In der Schnelle des Augenblicks."

Ebenso schmiegen sich die folgenden Verse von der friedlichen Klosterzelle in vorzüglicher Weise der Stimmung an. Treffend hebt der Chor „die Wünsche, die ewig begehren," „das Lebensgewühle," „der Leidenschaft wilde Gewalt" als das hervor, dem er entfliehen, das er „einschläfern" möchte „in ruhiger Brust." Daß er an erster Stelle „die stachelnde Sucht der Ehren" erwähnt, könnte zwar auffallen, da gerade diese Leidenschaft keine Beziehung zu der vorliegenden Situation hat; indes der Gedanke nimmt eben eine allgemeine Fassung an und zieht alles in seinen Kreis, was dem Menschen den inneren Frieden zu rauben oder zu trüben pflegt. In den beiden Zeilen:

„Ihn ergreift in dem Lebensgewühle
Nicht der Leidenschaft wilde Gewalt"

muß die Negation in etwas freier Stellung den ganzen Inhalt des Satzes umfassen; denn daß der Dichter sagen wollte, wer den inneren Frieden gewonnen habe, dem könne auch selbst im Gewühle des Lebens die Leidenschaft nichts anhaben, ist unmöglich; er spricht vielmehr offenbar von jemand, der abgeschieden in der Klosterzelle lebt, wie die folgenden Zeilen beweisen:

„Nimmer in seinem stillen Asyle
Sieht er der Menschheit traur'ge Gestalt."

Mit den folgenden Worten:

„Nur in bestimmter Höhe ziehet
Das Verbrechen hin und das Ungemach,
Wie die Pest die erhabenen Orte fliehet,
Dem Qualm der Städte wälzt es sich nach"

setzt eine Vergleichung menschlicher Verhältnisse mit den Höhen und Tiefen eines Gebirges ein. Eine solche kann auf verschiedenen Vergleichungspunkten beruhen. So wurde oben im ersten Abschnitt (288) die äußere Lebensstellung, der Gegensatz von Untertan und Herrscher verglichen, in jenen Worten:

„Aber der Fürſten
Einſame Häupter
Glänzen erhellt,
Und Aurora berührt ſie
Mit den ewigen Strahlen
Als die ragenden Gipfel der Welt."

So ſpricht Stauffacher im Tell I 4 davon, daß „der Strom, der in den Niederungen wüte, bis jetzt die Höhen noch nicht erreicht habe." Ganz anders hier. Die niederen irdiſchen Triebe, die den Menſchen beherrſchen, ſind hier die Niederungen, in denen die Peſt des Verbrechens und Ungemachs hauſt; wer dieſe Triebe in ſich überwindet, der tritt dadurch gleichſam in eine reine Luft, in einen wolkenloſen Äther ein, in welchem keine Befleckungskeime mehr enthalten ſind. Der Zuſammenhang mit dem Vorangehenden dürfte darin liegen, daß der Chor bei dem „ſtillen Aſyle," wo er vor dem Jammer des Lebens ſicher ſein möchte, unwillkürlich an ein Kloſter oder eine Einſiedelei auf der Höhe eines Berges denkt; es mag ihm vielleicht die ſtille Zelle jenes Klausners vorſchweben, von dem die Fürſtin 2098 geſprochen hat, und der gewiß auch dem Chor nicht unbekannt iſt. Von ihm heißt es dort, er habe

„Näher dem Himmel wohnend als der andern Menſchen
Tiefwandelndes Geſchlecht, den ird'ſchen Sinn
In leichter, reiner Ätherluft geläutert."

Ein ſolcher Beſchauer ſieht „Verbrechen und Ungemach" unter ſich, ebenſo wie die böſen Nebel des Tals mit ihrer Peſtluft nicht zu ihm hinaufgelangen. Die „beſtimmte Höhe," von der der Chor ſpricht, iſt die Grenze dieſer beiden Gebiete, es würde alſo genauer heißen: nur bis zu einer beſtimmten Höhe zieht das Verbrechen hin. Wenn er dann fortfährt:

„Auf den Bergen iſt Freiheit! Der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte,"

ſo bleibt er auch hier jener echt poetiſchen Ausdrucksweiſe treu, in welcher Bild und Verglichenes untrennbar verſchmelzen. Das eine erklärt das andere: wer die freie Bergluft atmet, dem iſt, als wäre ihm die Not des Lebens verſtummt, als läge „tief unter

ihm die Qual," und wer die Freiheit des Geistes errungen hat, dem ist so licht und hell zu Mute, „als stünd' er hoch im Alpenglühn," und der Hauch der Grüfte kann ihn nicht mehr berühren. Diese reine Höhe des sittlichen Bewußtseins, welche die selbstischen und irdischen Leidenschaften überwindet, kann uns allein wirklich „Freiheit" geben. Einen Weg zu solcher „Freiheit der Gedanken" hat unser Dichter in seinem Gedichte „Das Ideal und das Leben" angegeben, indem er, ebenfalls vielfach das Bild eines Hügels, einer Höhe, einer höheren „Sphäre" oder „reineren Region" brauchend, das Reich des Ideals schildert, wo „die ausgesöhnten Triebe ruhen," wo „alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen" und „des Jammers trüber Sturm nicht mehr rauscht."

Die Schlußworte:

„Die Welt ist vollkommen überall,
Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual"

gehen von dem Unterschiede zwischen dem Menschen und der ganzen übrigen Natur aus. Der Vorrang des Menschen, seine sittliche Natur, die ihn zum höchsten irdischen Wesen macht, bringt es zugleich mit sich, daß er das unglücklichste sein kann. Die Qual, von der der Dichter spricht, besteht nicht in äußeren Schmerzen, sondern z. B. in solchem Weh des inneren Bewußtseins, wie es jetzt Don Cesar zu ertragen hat. Vergleichen wir uns, von solcher Qual belastet, mit der äußeren Natur, der unorganischen wie der Pflanzen- und Tierwelt, so erscheint diese uns vollkommen, weil sie immer „ihrem alten Gesetze, ihrem ewigen Brauch" gehorcht. Keineswegs will Schiller sagen, daß es in diesen niedern Reichen keine Qualen und Schmerzen gebe. Diesen Gedanken hat ihm einmal ein Naturforscher zugeschrieben und alsdann mit leichter Polemik über den sentimentalen Dichter gespottet, der die ganze Welt für ein Reich des Friedens und der Vollkommenheit halte und nichts davon wisse, daß hier fortwährend ein erbitterter Kampf ums Dasein, Unterliegen des Schwächeren, Blutvergießen, Zerstückelung und Greuel aller Art vorkommen. Aber von solchen Dingen spricht Schiller gar nicht;

alle Zerstörung, die durch die Kräfte der außermenschlichen Natur angerichtet wird, erscheint uns nur als eine Entwicklungsstufe der Natur. „Wind und Hagel rauschen ihren Weg," aber sie stören nicht den Eindruck, daß die Welt „vollkommen" ist, d. h. daß sie so ist, wie sie sein muß. Aber der Mensch, da er „unterscheidet, wählet und richtet," kann auch das Falsche wählen, kann so handeln, wie er nicht sollte. Und darum erwachen in ihm alle jene Triebe, die der Dichter vorher bezeichnet hat: die stachelnde Sucht der Ehren, der Leidenschaft wilde Gewalt, die Wünsche, die ewig begehren; sie rauben ihm den inneren Frieden, sie machen seine „Qual" aus, von der weder die Tiere noch die Pflanzen oder Steine etwas wissen. — Der Sinn der beiden Zeilen ist also nicht: die sonst friedliche Welt der Tiere und Pflanzen wird durch den Menschen, wenn er sich ihr naht, in Qual versetzt; das würde jener Polemik recht geben, denn die Qual, die der Mensch in jene Reiche hineintragen kann, die herrscht allerdings auch schon ohnedies dort. Jene sind vielmehr durchaus unteilhaft des menschlichen Elends, und in diesem Sinne ist die Welt überall vollkommen, nur wo der Mensch hinkommt, trägt er seine Qual mit sich. Darum fühlen wir uns, wenn wir aus dem Jammer der Menschenwelt in die Natur treten, von einem tiefen Frieden, einer vollkommenen Harmonie angeweht, die den Menschen hinweghebt über seine Leiden, wie Johanna; wenn sie ihm nicht etwa die unheilbare Qual seines Innern um so schärfer zum Bewußtsein bringt, wie Karl Moor an der Donau. — So knüpft der letzte Gedanke unseres Liedes an den ersten an, denn aus diesem Gegensatz geht jener erste schmerzliche Wunsch hervor.

Alle diese Gedanken drängen sich dem Chor auf, wenn er das furchtbare Schicksal seines Herrscherhauses und die leidenschaftliche Verblendung, aus der es hervorgeht, betrachtet. Ich kann daher keineswegs dem Urteil Düntzers beistimmen, der von unserm Chorliede, bei Anerkennung seiner „dichterischen Schönheiten," bemerkt, daß er es „nicht für gelungen und aus der Situation glücklich herausgegriffen" halten könne.

9. Wilhelm Tell.

Vor Angriffen, wie sie gegen die Braut von Messina und von manchen Seiten auch gegen die Jungfrau erhoben wurden, ist der Tell ganz sicher. Denn hier steht alles auf dem natürlichen Boden der Wirklichkeit; von einem Eingreifen überweltlicher Mächte, von einem „dunkel im Hintergrunde lauernden Schicksal" oder von „zwei Welten, die gegen einander spielen," ist augenscheinlich keine Rede; im hellen Lichte der Wirklichkeit spielt sich alles innerhalb der natürlichen menschlichen Kräfte ab. Anders dagegen steht es mit der Frage nach der inneren Einheit und Folgerichtigkeit des Kunstwerkes. Sowohl die Geschlossenheit der Handlung als Ganzes, die gerade in jenen Stücken so glänzend und zweifellos hervortrat, als auch die Motivierung der Handlungsweise einzelner Personen ist vielfach stark angefeindet worden.

1. Gang der Handlung.

Der erste Akt giebt uns zunächst ein Bild von dem Zustande des Landes unter der Tyrannei der Vögte, bis zum Bunde der drei Männer. Baumgarten, der seines Weibes Ehre verteidigt und den Wolfenschießen erschlagen hat, wird von den Reitern des Landenbergers, des Zwingherrn in Unterwalden, verfolgt und von Tell über den stürmischen See gerettet. Nachdem wir so „der Vögte Geiz und Wüterei" gesehen, tritt uns in der Szene zwischen Stauffacher und seiner Frau der erste

entschlossene Gedanke, „wie man des Drucks sich möcht entledigen," entgegen. Stauffacher macht sich „stehenden Fußes" auf nach Uri, begleitet von Tell, der ihm den geretteten Baumgarten zugeführt hat. Dann sehen wir zu Altdorf, im Bau des Zwing-Uri und in der Aufrichtung des Hutes, neue Beispiele vom Übermut und frechen Hohne der Vögte, hier Geßlers. Stauffacher begiebt sich, da Tell auf seine Hindeutungen nicht eingeht, zu Walter Fürst, wo er den jungen Melchthal trifft. Die furchtbaren Ereignisse, die wir vernehmen, die Blendung des Vaters, bilden eine mächtige Steigerung alles Bisherigen, und so erscheint der Bund der drei Männer, der hier geschlossen wird, als das natürliche Ergebnis der dargestellten unerträglichen Zustände: sie verabreden, sich mit je zehn sichern Männern aus jedem der drei Lande auf dem Rütli zu treffen.

Der zweite Akt führt die Handlung bis zum Schwur auf dem Rütli, zeigt uns aber vorher den Freiherrn von Attinghausen, der, an der alten Treue zum Vaterlande festhaltend, vergeblich seinen Neffen Rudenz vom Anschluß an den Unterdrücker zurückzuhalten sucht. Dann bringt die Rütliszene die so im einzelnen vorbereitete Handlung des ganzen Volkes zu einem vorläufigen Abschluß, indem die besten und berufensten Vertreter der drei Länder sich zu dem festen Entschlusse einigen, das unwürdige Joch abzuwerfen.

Mit dem dritten Akt hebt die Handlung an, deren Hauptträger Tell selbst ist. Wir sehen ihn zuerst in seiner Häuslichkeit, und die Erzählung von seiner Begegnung mit Geßler, der „vor ihm gezittert" hat, läßt uns bereits für ein Zusammentreffen der beiden Charaktere nichts Gutes ahnen. Rasch eilt die Handlung nun weiter: Tell wird vor dem aufgesteckten Hute, dem er keine „Reverenz" erweist, festgehalten; Geßlers zufällige Dazwischenkunft macht aus dem Vorfalle plötzlich furchtbaren Ernst. Vergeblich sträubt sich Tell gegen das „Ungeheure," vergeblich gerät das Landvolk in verzweifelten Aufruhr, vergeblich tritt Rudenz, der sein Herz wiedergefunden hat, mit scharfem, ritterlichem Worte dem Fühllosen entgegen. Der Tyrann ist

übermächtig und besteht auf seinem unmenschlichen Willen. Der Schuß geschieht und gelingt; als der Schwergereizte ihm den tiefen Groll seiner Seele enthüllt, führt er ihn gebunden zu Schiff über den See.

Unmittelbar schließt sich der vierte Akt an. Der ausbrechende Sturm befreit den Helden, und „seines nächsten Schusses erstes Ziel" ist das Herz seines Feindes, der im Hinsinken klar empfindet, daß es „Tells Geschoß" ist, das ihn niederstreckt. Dazwischen führt uns der Dichter an das Totenbett des alten Freiherrn, und wir sind Zeuge, wie die Landleute auf Rudenz' Drängen, der jetzt ihr neuer Bannerherr ist, ohne Tells Befreiung ahnen zu können, den Rütlibeschluß „das Christfest abzuwarten" umstürzen und sich zu sofortigem Handeln entschließen.

So findet der fünfte Akt das Werk der Befreiung, das Ziel des ganzen Dramas, vollendet: „Herrlich ist erfüllt, was wir im Rütli schwuren." Die Kunde vom Tode des Kaisers, der durch Mörderhand gefallen, giebt uns die Gewißheit, daß die junge Freiheit zunächst keinen Angriff zu fürchten hat. Mit dem Ausdruck des allgemeinen bewundernden Dankes gegen Tell, „den Schützen und Erretter," schließt das Drama.

2. Einheit der Handlung.

Die Zeitberechnung ist sehr einfach; die Handlung fällt geschichtlich ins Jahr 1307 und zwar innerhalb einer Zeit von einigen Wochen: der Anfangstag ist durch „Simons und Judä" auf den 28. Oktober bestimmt, für den Rütlischwur ist der 8. November, für den Apfelschuß der 19. November*) überliefert.

---

*) Oder der 20. In Tschudis Bericht ist hier ein kleiner Widerspruch. Er sagt: „Am Sonntag nach Othmari was der 18. Wintermonats," und Tags darauf geschieht der Schuß. Othmari d. i. Ottomar fällt auf den 16. November und müßte danach ein Freitag gewesen sein; es war aber im Jahre 1307 ein Donnerstag, womit Tschudis spätere Angabe stimmt, wenn er den Neujahrstag 1308 einen Montag nennt. Danach ist der Sonntag nach Othmari der 19. gewesen, und der Schuß fiele auf den 20. November.

Es würde also auf den ersten dieser drei Tage der erste Akt fallen, auf den zweiten der zweite, auf den dritten der dritte und vierte, während der fünfte Akt in den Frühstunden des darauffolgenden Tages spielt. Zwischen den beiden ersten Akten und ebenso vor dem dritten sind notwendig etliche Tage Zwischenraum anzusetzen, was hiernach mit der Überlieferung stimmt, ohne daß die Anzahl dieser Tage irgend von Belang wäre. Den Tod des Kaisers, der am 1. Mai 1308 stattfand, hat also der Dichter um mehrere Monate vorausgenommen.

Das Handlungsziel des ganzen Stückes ist offenbar die Befreiung der Waldstätte. Zu diesem Ziele setzt im ersten Akte deutlich die Handlung ein: Gertrud überredet Stauffacher, gleichgesinnte Männer aufzusuchen; er geht zu Walther Fürst und trifft daselbst Melchthal. Es erfolgt die Verschwörung der drei Männer, die im zweiten Akte zum Bund auf dem Rütli führt. Von den sechs Szenen, die die beiden ersten Akte zusammen umfassen, gehören also drei in diesen Zusammenhang, die zweite und vierte des ersten Aktes sowie die zweite des zweiten. Hiermit aber tritt in dieser Reihe der Begebenheiten ein Stillstand ein, da beschlossen wird, das Fest des Herrn abzuwarten; und in dieser Pause hebt mit dem dritten Akte eine zweite Handlung an: Tell. Vorbereitet ist sie bereits durch die zwei anderen Szenen (1 und 3) des ersten Aktes, Baumgartens Rettung und die Aufrichtung des Hutes. Die erstere macht uns mit dem Charakter Tells und mit dem ungemeinen Ansehen, das er genießt, bekannt: „Es giebt nicht zwei, wie der ist, im Gebirg.“ Die zweite führt diejenige Gewaltmaßregel vor, mit der er nachher in Konflikt kommt. Im dritten und vierten Akte folgt nunmehr in ununterbrochener Kette diese ganze Handlungsreihe: Apfelschuß, Gefangennehmung, Fahrt, Rettung, hohle Gasse, Geßlers Tod. — Aber inzwischen ist auch die erste Handlung wieder aufgenommen worden: die Landleute, voran Melchthal, haben beschlossen, das Christfest nicht abzuwarten, sondern sofort die Burgen zu erstürmen. Ein Beweggrund dazu liegt allerdings in den Worten: „Frei war der Tell, da wir im Rütli schwuren, es bringt die

Zeit ein anderes Gesetz," so daß also Tells Schicksal nicht ohne Einfluß auf diese Wendung der Dinge ist. Aber dies Motiv ist keineswegs das einzige: was vielmehr bei den zögernden Landleuten den Ausschlag giebt, ist Rudenz und seine Besorgnis um Bertha. Hier verknüpft sich also eine dritte Handlung, die des Adels, mit dem Unternehmen der Landleute und dem des einzelnen Helden. Diese Handlungsreihe setzt ebenfalls schon früher ein, nämlich in der ersten Szene des zweiten Aktes, mit dem Gespräch, zwischen Attinghausen und seinem Neffen. Dem verblendeten Rudenz werden im dritten Akte in der einen Szene (2), die zwischen die Tellhandlung eingeschoben ist, durch Bertha die Augen geöffnet, und hier im vierten greift er wesentlich in die Handlung ein. Es wird also das ursprünglich von den Landleuten erstrebte Ziel, die Befreiung der Waldstätte, durch gemeinschaftliches Handeln des Volkes und des Adels erreicht, während zu gleicher Zeit die Tat des einzelnen das schwerste Hindernis, Geßlers Widerstand, beseitigt. So kann im fünften Akte, der uns ohne eigene Handlung nur das Ergebnis des Ganzen vorführt, Melchthal mit Recht sagen: „Herrlich ist erfüllt, was wir im Rütli schwuren."

Ist hiernach eine Einheit in unserm Drama insofern unverkennbar, als es keiner Szene an einer Beziehung zum Hauptziel des Ganzen, der Befreiung der Waldstätte, fehlt, so tritt doch andrerseits klar hervor, daß die Handlung nicht so straff gefügt ist, wie wir sie sonst meist im Drama, und ganz besonders bei Schiller finden. Zunächst sind die Szenen, mit denen der Dichter die zweite und dritte Handlnng vorbereitet, die Eingangsszenen des ersten und des zweiten Aufzuges, dem Gesamtziele keineswegs so untergeordnet, daß sie als notwendige Bestandteile gelten könnten. Es sind mehr Situationsbilder. Sie schildern uns die Lage der Dinge, die zu solchen Entschlüssen und Verschwörungen führen muß, in lebhafter, ergreifender, überzeugender Weise; aber sie bringen sie nicht unmittelbar hervor. Ja, von der weitaus bedeutenderen, dramatisch ganz überwältigend wirkenden dieser Szenen, der Rettung Baumgartens, kann man

nicht einmal behaupten, daß sie zur Tellhandlung in einem solchen Verhältnis untrennbarer Zugehörigkeit stehe. Ob Baumgarten gerettet wird oder nicht, ist für das ganze Stück gleichgiltig, seine Person ist im folgenden durchaus bedeutungslos. Der Dichter läßt ihn zwar noch in drei späteren Szenen gelegentlich auftreten und einige Worte sagen, im Rütli, an Attinghausens Totenlager und im letzten Akte, auch wird in den beiden ersten dieser Auftritte Tells Tat erwähnt. Aber ein ursächlicher Zusammenhang wird nicht hergestellt; Geßlers Ingrimm gegen Tell wird nicht etwa durch die kühne Rettungstat motiviert oder gesteigert, wenn er auch nach seinen Worten „Das Steuerruder führst du wie den Bogen" und „Jetzt, Retter, hilf dir selbst, du rettest alle" von dem Vorgange zu wissen scheint. Kurz, so vortrefflich die Szene erfunden ist, um uns mit einem Schlage mitten in die Zustände des Dramas zu versetzen, so hinreißend sie ausgeführt ist, so mächtig sie den Haupthelden in rascher Handlung, in verwegener Tatkraft hervortreten läßt, ihr Fehlen würde trotzdem die übrige Handlung weder zerstören noch erschüttern. Man denke etwa an ein Stück wie Maria Stuart: in seinem ganzen Verlaufe ist kein Auftritt, von dem sich etwas Ähnliches sagen ließe; jeder ist ein festgefügtes Glied, dessen Herausnahme die Kette sprengen würde.

Aber weiter! Auch das Ineinandergreifen der drei Handlungen giebt nicht die geschlossene Stetigkeit, die unsern Dichter sonst auszeichnet. Die Handlung der Landleute macht am Ende des zweiten Aktes die erwähnte große Prause. Der Rütlischwur ist geschehen, sie wollen bis zum „Fest des Herrn" warten. Da wir uns Anfang November befinden, bedeutet dies also die Aussicht auf eine völlige Tatenruhe von etwa anderthalb Monaten. Es ist auch vorher nirgends die geringste Andeutung, daß eine neue Handlung sich anspinne, durch die wir jene Ruhe unterbrochen zu sehen vermuten könnten; weder die Anfänge der Tellhandlung noch die der Attinghausenschen geben dazu einen Anhalt. Wenn wir an die Aufpflanzung des Hutes denken, könnten wir ja vielleicht erwarten, daß hierdurch ein Konflikt vorbereitet

sein solle. Aber es ist, als ob der Dichter uns absichtlich davon ablenken wollte; denn Tell hat gegenüber dieser höhnischen Gewalttat auf Stauffachers dringendes Mahnen zum Handeln nur die Antwort gehabt, daß die einzige Tat jetzt Geduld und Schweigen sei, daß jeder still daheim bleiben solle, da man dem Friedlichen gern den Frieden gewähren werde. Das klingt nicht wie das Wort eines Mannes, von dem ein Zusammenstoß mit der herrschenden Gewalt bevorsteht. Und auch von irgend einem der Rütliverschwörer, so innerlich empört sie sind, können wir ein Eingreifen nicht erwarten, um so weniger, als Stauffacher ausdrücklich gewarnt hat: „Was noch bis dahin muß erduldet werden, erduldet's!" „Bezähme jeder die gerechte Wut und spare für das Ganze seine Rache!" Der große Aktschluß auf dem Rütli entläßt uns also ohne jede unmittelbare dramatische Spannung. Man vergleiche irgend einen Aktschluß irgend eines beliebigen andern Schillerschen Stückes; überall hat es der Dichter so zu fügen gewußt, daß wir erwartungsvoll, gespannt vor dem niederrauschenden Vorhang sitzen. Natürlich haben wir ja auch hier den Wunsch, zu wissen, ob und wie es nach Ablauf jener Frist den Verschworenen gelingen werde; aber die Zeit ist etwas lang, und mit Recht sagt Vischer (Ästhetik III, 1390): „Was nicht vorwärts drängt und daher nicht spannt, ist nicht dramatisch."

Die Tellhandlung ihrerseits eilt durch die beiden Akte, die sie füllt, mit dramatischer Unaufhaltsamkeit dahin, so daß der Schluß des dritten Aktes uns durchaus in jener ungeduldigen Erwartung findet, die wir vorher vermißten. Aber was wird nunmehr aus der ersten Handlung? Gewinnt es nicht den Anschein, als ob durch Tells Tat der ganze Rütlischwur überflüssig geworden sei? Die ganze Landgemeinde in stattlicher Vertretung, über dreißig wohldenkende, ernste, entschlossene Männer, kommen mit Gefahr des Lebens „auf öden Pfaden," „daß sie des Landvogts Kundschaft hintergehen," nächtlicher Weile heimlich zusammen, um feierlich zu beraten, wie sie den verhaßten Zwang abtreiben können. Sie sind entschlossen, weil sonst „keine Hilfe gegen solchen Drang" ist, zur Gewalt zu

greifen: „Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr verfangen will, ist uns das Schwert gegeben.“ Aber ehe sie noch diesen Beschluß ausführen können und wollen, tritt ein Ereignis ein, das ihr ganzes Unternehmen überflüssig macht; denn auch ohne den Aufwand vaterländischer Begeisterung und mannhaften Entschlusses in jener Nachtstunde wäre, so scheint es, durch die Tat des einzelnen das Land befreit gewesen. Denn wenn auch die Burgen noch zu erstürmen bleiben und der Landenberger noch da ist, so bezeichnet doch unmittelbar nach Geßlers Tode der Flurschütz Stüssi unzweifelhaft die Lage der Dinge genau, wenn er Rudolf dem Harras zuruft: „Wagt es, Herr! Euer Walten hat ein Ende. Der Tyrann des Landes ist gefallen. Wir erdulden keine Gewalt mehr, wir sind freie Menschen.“ Steht es nun wirklich so, daß alles, was auf dem Rütli getagt worden, hiermit ins Wasser gefallen ist? Nein, es ist trotzdem augenscheinlich, daß die Rütliszene für das richtige Verständnis des ganzen Stückes unentbehrlich bleibt. Wir würden sonst nicht wissen, ob dies Volk ernstlich entschlossen ist, frei zu sein, und hätten keine Gewähr, daß es die Freiheit festhalten werde auch in Kampf und Gefahr. Wir müssen einmal die Eidgenossen in ihrer schlichten Festigkeit, in ihrer einmütigen Empörung gesehen haben, müssen mit Kraft und Überzeugung jene „ewigen Rechte“ haben preisen hören, „die droben hangen unveräußerlich und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.“ Jene mächtigen Stichworte der Freiheit und Einigkeit müssen einmal an unser Ohr geschlagen haben: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, in keiner Not uns trennen und Gefahr!“ — „Wir wollen frei sein, wie die Väter waren. Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben!“ Das alles ist unbestreitbar. Aber der unmittelbare Weg zum Ziele, wie es nachher erreicht wird, sind diese Entschlüsse und Verschwörungen doch wieder nicht, jene unlösbare dramatische Verkettung von Ursache und Wirkung ist wieder nicht da.

Oder ist vielleicht die Verknüpfung so zu denken: durch das Schicksal Tells wird das Ziel der Rütliverschwörung nicht

vereitelt, sondern nur früher zum Ausbruch gebracht. Der Dichter zeigt uns erst die gewitterschwere Stimmung, gleichsam den Zündstoff, das Pulverfaß, und dann den Funken, der einschlägt? — Ja, wenn es nur so wäre! Es ist aber leider anders. Man stelle sich folgenden Verlauf vor: der Rütlibund sei geschlossen; nun geschähe die Gewalttat, die alles empört, und infolgedessen schwölle die allgemeine Wut so an, daß die Wartezeit, die damals beschlossen war, jetzt einfach umgestoßen würde. Während dann die Landleute in höchster Aufregung sich zusammenscharten und die Gärung immer drohender anwüchse, einige schon zur Wehr griffen, um die Burgen zu stürmen und Tell aus seinem Kerker zu reißen, schlüge plötzlich in den allgemeinen Aufruhr die Nachricht von seiner Befreiung und Geßlers Tod hinein. Er selbst erschiene etwa, und in mächtigem Ansturm würden nun die Sitze der Tyrannen zerstört, das Land befreit. Dann wären beide Handlungen in wirksamer und verständlicher Weise verknüpft und es würde wenigstens vom Einsetzen der Tellhandlung an volle Einheit vorhanden sein.

Aber so ist es bei Schiller nicht. Die Eidgenossen bleiben nach Tells Wegführung ganz verzweifelt und wie betäubt zurück: „O nun ist alles, alles hin!" sagt der sonst so mutige Stauffacher, „mit euch sind wir gefesselt alle und gebunden." Und in ähnlicher Stimmung treffen wir sie noch an Attinghausens Totenlager. Der Gedanke, zu Tells Rettung etwas zu wagen, tritt allerdings auf, aber durchaus nicht als ein mächtig treibender Beweggrund, geeignet, die Situation zu ändern und die Handlung in starkem Schwunge vorwärts zu reißen. Stauffacher sagt zu Tells Frau: „Beruhigt euch, wir alle wollen handeln, um seinen Kerker aufzutun." Aber ihre Antwort: „Was könnt ihr schaffen ohne ihn? Euch alle rettete der Tell; ihr alle zusammen könnt nicht seine Fesseln lösen," spricht offenbar die allgemeine, niedergedrückte Stimmung aus. Auch Rudenz knüpft nachher mit seinem Drängen zunächst an Tell an: „Übel tatet ihr, es zu verschieben," sagt er mit bezug auf den Rütlibeschluß und setzt vorwurfsvoll hinzu: „Der Tell ward schon

ein Opfer eures Säumens." Aber er erhält die kleinlaute Antwort: „Das Christfest abzuwarten schwuren wir," wie sie ja auch vorher dem sterbenden Freiherrn gegenüber nur davon gesprochen hatten, es solle „gehandelt werden, eh noch das Jahr den neuen Kreis beginne." Und es sieht wirklich so aus, als solle es dabei bleiben, wenn jetzt nicht Rudenz ein neues, völlig anderes Motiv vorbrächte: Berthas Rettung. Dies ist, wie sich klar zeigt, für ihn das allein herrschende, dies macht er mit Feuer und mit tiefer innerer Erregung geltend. „Sie liebt euch," legt er den Eidgenossen ans Herz, „o, sie hat's verdient ums Land, daß alle Arme sich für sie bewaffnen." Er weiß nicht einmal, wo der Vogt sie versteckt hat, sondern in „seines Zweifels ungeheurer Angst" ist ihm nur klar, daß sie „unter den Trümmern der Tyrannenmacht" hervorgegraben werden müsse:

„Die Vesten alle müssen wir bezwingen,
Ob wir vielleicht in ihren Kerker dringen."

Ihm ist also, wie es scheint, die Befreiung des Landes nur ein Mittel zu dem Zwecke, seine Geliebte wiederzugewinnen. Das mag mit seinem sentimentalischen und unmännlichen Charakter übereinstimmen, aber auch bei den Landleuten schlagen gerade diese Worte durch. Melchthal stimmt ihm begeistert zu: „Kommt, führt uns an! Wir folgen euch." Er erwähnt zwar auch hier wieder Tells, um die Änderung des Rütlibeschlusses zu begründen:

„Frei war der Tell, als wir im Rütli schwuren,
Es bringt die Zeit ein anderes Gesetz."

Aber diese Beziehung tritt durchweg nur in zweiter Linie und allzu vereinzelt auf; der Eindruck der ganzen Szene ist entschieden der, daß, um Bertha für Rudenz zu befreien, Stauffacher, Melchthal und all die biedern Landleute, die um Tells willen nicht daran dachten, die Wartezeit zu kürzen, zu sofortigem Handeln bewogen werden. Man kann nicht leugnen, daß dies in der Tat recht schwächlich wirkt (um so mehr, als

auch der Schluß des ganzen Dramas das liebende Paar wiederum in den Vordergrund stellt). An sich ist ja die Absicht des Dichters, an dieser wichtigen Stelle durch Rudenz einen dramatischen Anstoß herbeizuführen, sehr begreiflich und auch ganz vortrefflich. Er wollte und konnte den etwas schwächlichen Junker dadurch wirksam heben, und es hätte auch an sich nichts geschadet, wenn für ihn das Berthamotiv dabei den Ausschlag gab. Aber es mußte uns nur vor allem lebhaft veranschaulicht werden, wie das ganze Volk von dem Gedanken erfüllt ist, der sich jedem Zuschauer aufdrängt: daß nach Tells Wegführung ein wochenlanges Stillsitzen und Abwarten sich nicht gebührt, daß es moralisch wie dramatisch unmöglich ist. Mindestens verlangte man ein kräftiges, männliches Wort im Munde der Eidgenossen, daß sie Leib und Leben daran setzen wollen, um den Tell zu befreien, daß sie Ehre und Blut verpfänden, um ihn „unter den Trümmern der Tyrannenmacht" hervorzugraben, während jetzt alle solche Reden nur von Rudenz ausgehen und nur auf Berthas Befreiung zielen. Dann wäre die im Rütli geplante Handlung des ganzen Volkes, die dort einen so großartigen Anfang nahm, durch ihre eigene Kraft zur Geltung gekommen; ihr Strom hätte sich, durch den Ingrimm über Tells Mißhandlung plötzlich angeschwollen, nur ein anderes Bette, einen rascheren Absturz geöffnet und hätte das Wässerlein der Rudenzhandlung in seine mächtigen Wogen mit aufgenommen, ohne sich dadurch die Richtung seines Laufes geben zu lassen.

Endlich hat Schiller, nachdem in den ersten vier Akten die angegebenen Handlungen sich abgespielt haben, in dem fünften, der im übrigen nur den Bericht des glücklich ausgeführten Befreiungswerkes bringt, noch eine ganz neue Handlung eingeführt, indem er den Mörder des Kaisers, den Herzog Johann von Schwaben, in Tells Wohnung treten und dessen Mitleid anflehen läßt. Es ist dies unter allen Umständen ein Wagnis für den Dramatiker. Nicht, daß überhaupt noch eine neue Person auftritt; denn dies ist häufig und ganz unbedenklich, sobald sie als ein notwendiges Hilfsglied für die Fortführung oder den Ab-

schluß der Haupthandlung erkennbar ist, z. B. Melvil, Deveroux, und Macdonald, der Großinquisitor. Dagegen Parricida ist für das Zustandekommen der Handlung augenscheinlich ohne jede Bedeutung, denn diese ist ja bereits fertig. Der Dichter hat den Übelstand des ganz Neuen und Unerwarteten ein wenig zu mildern gesucht, indem er schon in der Rütliszene den Herzog von Schwaben und das ihm vom Kaiser angetane Unrecht erwähnen und auch zwei seiner nachherigen Mordgenossen bereits mit Namen nennen läßt; so wird man auf die Rache des jungen Herzogs an seinem kaiserlichen Oheim und auf sein späteres persönliches Auftreten vorbereitet. Indes von wesentlicher Bedeutung kann dies natürlich nicht sein, und es leuchtet ja auch sofort ein, daß der Dichter nicht durch dramatische, sondern durch moralische Erwägungen zur Einführung der Gestalt bewogen wurde. Ob diese so zwingend waren, daß sie den dramatischen Nachteil aufwiegen können, wird nachher bei Tells Charakter zu betrachten sein. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß Schiller infolgedessen sich gezwungen sah, die Gestalt mit so viel eigenem Leben auszustatten, daß sie einigermaßen auf sich selbst stehen und die Anteilnahme des Lesers erregen konnte. Daher ist die Szene an sich betrachtet ergreifend. Worte wie Tells: „Und doch erbarmt mich deiner! Gott im Himmel! So jung, von solchem adeligen Stamm" usw. oder des Herzogs schmerzlicher Ausruf: „O Rudolf, Rudolf, königlicher Ahn, so zieht dein Enkel ein auf deines Reiches Boden!" sind geeignet, uns ganz gefangen zu nehmen. Wie vortrefflich ist es der Natur abgelauscht, wenn Parricida, als Tell ihm die Straße nach Italien beschreibt, bei Nennung der Reuß erschrocken auffährt: Sch ich die Reuß? Sie floß bei meiner Tat!" Aber was an sich dichterischer Reichtum ist, tritt hier aus dem Rahmen des Kunstwerkes heraus. Wir sind von dem Geschick des schweizerischen Volkes, von Tells glücklicher Heimkehr zu den Seinigen erfüllt und wollen uns mit ihnen freuen; wir haben jetzt nicht Herz noch Ohr für jenen unseligen Schuldbeladenen, und wenn der Dichter es erzwänge, so würde es einen Mißklang in die Schlußstimmung des Ganzen

bringen. So zweckmäßig und in gewissem Sinne notwendig der Bericht vom Morde des Kaisers ist, weil er für das Frohgefühl der Sicherheit, mit dem uns das Stück entlassen soll, unentbehrlich ist und insofern zur Abrundung und Einheit des Ganzen beiträgt, so zweckwidrig und störend ist die Einführung dieser düstern Figur in den Sonnenschein des Abschlusses.

Es ist nicht zu leugnen, daß die hier besprochenen Ausstellungen die dramatische Bedeutung des Tell als eines geschlossenen einheitlichen Kunstwerkes in merklicher Weise beeinträchtigen. Er ist ohne Frage die loseste Komposition Schillers. Trotzdem ist das Stück stets ein Liebling unseres Volkes gewesen, und das mit Recht; die Einheit und strenge Verknüpfung der dramatischen Handlung ist ja nicht der einzige Gesichtspunkt der Beurteilung. „Was man auch gegen den dramatischen Bau des Tell sagen muß, in einzelnen Szenen ruht ein Zauber, der zur Bewunderung hinreißt.“ Diesen Worten Freytags wird sich nicht leicht jemand verschließen. Nehmen wir z. B. den ersten Akt: mit wahrhaft staunenswerter Kraft ist jede der vier Szenen vorgeführt, und welche Vollendung der Darstellung zeigt fast jeder Schritt. Das Kleine wie das Große ist mit der leichten, selbstverständlichen Sicherheit des Meisters gehandhabt: wie geschickt z. B., um ein Kleinstes zu erwähnen, wie scheinbar absichtslos knüpfen gleich die ersten Zeilen, die uns ein so anschauliches Bild von Land und Leuten geben, an das heraufsteigende Ungewitter an, das nachher die Grundlage für die dramatische Situation ist. Dann Baumgartens Auftreten, sein kurzes, atemloses Erzählen, der Anteil der Hirten, seine Verzweiflung, Tells imponierendes Auftreten, das alles ist lauter Leben und Bewegung; es sind im ganzen nur sechzehn Zeilen, die Tell hier spricht, und wie steht er danach vor jedes Lesers Auge, männliche Entschlossenheit, schlichte Kraft von Kopf zu Fuß; der Dichter legt ihm wenige, aber stets bedeutende Worte in den Mund, von der ersten Frage: „Wer ist der Mann, der hier um Hilfe fleht?“ bis zu den einfachen Schlußworten:

„Landsmann tröstet ihr
Mein Weib, wenn mir was Menschliches begegnet.
Ich hab getan, was ich nicht lassen konnte.“*)

Vischers Wort (III, 1391): „Schiller ist reich an solchen Momenten, wo alle Herzen klopfen, jeder Nerv sich spannt und dann der Blitz der Entscheidung zuckt,“ trifft ganz besonders in dieser unvergleichlichen Szene zu. In anderer Weise wieder ergreift uns das Gespräch des Stauffacherschen Ehepaares. Gertrud, „des weisen Ibergs hochverständge Tochter,“ ist uns mit ihrer redlichen tiefen Liebe zum Gatten und zum Vaterlande innig vertraut, wenn wir auch nur die Worte hören:

„Vertrau es mir, ich bin dein treues Weib,
Und meine Hälfte fordr' ich deines Grams.“

und wie enthüllt sie ihr herrliches Gemüt, ihr hohes unerschütterliches Wollen in den einfachen Worten:

„Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen:
Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei.“

Ein reicheres Bild, bewegtere Gruppen sehen wir alsdann zu Altorf; Volk, Ausrufer und Trommel, Weiber und Kinder geben uns eine breitere Grundlage, und der Hohn des Tyrannen scheint den Gipfel zu erreichen, bis uns endlich die vierte Szene erst auf die Höhe der Entrüstung und des Ingrimms reißt, uns nach tiefster Erschütterung durch Melchthals Schmerz die entschlossene Aufrichtung männlicher Herzen zeigt und mit einem spannenden Ausblick auf schweren, aber hoffnungsreichen Kampf abschließt.

Diesen mächtigen Eindruck empfand Goethe, als er dem Freunde auf Übersendung des ersten Aktes (der damals allerdings etwas anders gegliedert war) am 13. Januar 1804 zurückschrieb: „Das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes

*) Fritz von Stein an Schillers Frau 5. Januar 1805: „Mit wenigen Worten habe ich keine vollkommenere Charakteristik gehört, als daß Tell den Nachen im Sturme besteigt, weil er es nicht lassen kann.“ Charlotte von Schiller und ihre Freunde. 1860. I, S. 488.

Stück, und zwar ein fürtreffliches.“ Noch lebhafter ſchlug die Flamme der Begeiſterung bei Iffland empor, der unterm 4. Februar ſchrieb: „Ich habe geleſen, verſchlungen, mein Knie gebogen; und mein Herz, meine Tränen, mein jagendes Blut hat Ihrem Geiſte, Ihrem Herzen mit Entzücken gehuldigt. O bald, bald, bald mehr; — Blätter, Zettel, was Sie geben können! Ich reiche Hand und Herz ihrem Genius entgegen. Welch ein Werk! welche Fülle, Kraft, Blüte und Allgewalt! Gott erhalte Sie! Amen!“ Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn dieſer erſte Akt durch irgend einen Zufall als Bruchſtück eines ſonſt unbekannten Dramas auftauchte, er würde zu dem Vollendetſten gehören, was je ein dramatiſcher Dichter geſchrieben hat. Aber es würde allerdings wohl kaum jemand vermuten, daß von Tell im ganzen folgenden Akte kaum mit einer Silbe die Rede iſt, daß Baumgartens Tat und Rettung ohne jede Spur einer dramatiſchen Wirkung bleibt, daß die Stauffacherin völlig verſchwindet und nicht einmal wieder genannt wird, daß das entſcheidende Motiv zum Losſchlagen der Landleute in einer romantiſchen Liebe liegen werde, die im übrigen dem Zuſchauer faſt gleichgiltig iſt.

Dabei ſtehen die weiteren Szenen, an ſich betrachtet, nicht etwa hinter dem erſten Akte zurück, ſondern verdienen zum großen Teil ein gleich oder ähnlich hohes Lob. So iſt die Rütliſzene ein Meiſterſtück in der Beherrſchung großer Maſſen, deſſen prachtvolle Gliederung Freytag (Technik S. 203) in vortrefflicher Weiſe beleuchtet hat, ebenſo bewunderungswürdig durch den Schwung des Ganzen wie durch die Behandlung der zahlreichen Nebenfiguren mit ihrem ſelbſtändigen charakteriſtiſchen Eingreifen, ein Muſter, wie Freytag ſagt, „welches der angehende Dramatiker nicht nachahmen, aber in ſeiner hohen Schönheit ſorgfältig ſtudieren ſoll.“*) Faſt noch gewaltiger zeigt der dritte Akt den

*) Neben ſolchem Lob aus ſo berufenem Munde mag hier ein mißgünſtiges Urteil Vilmars ſtehen, nicht über den Tell, ſondern über Schillers geſamte Dramatik. Er ſagt von Leſſings Emilia, die ihm das Muſter einer

dramatiſchen Meiſter. Hier wird uns zuerſt zwiſchen den ernſten und erhabenen Szenen von politiſchem Inhalt ein freundlicher Blick in Tells Häuslichkeit gegönnt, ein ſo warmes, trauliches, anheimelndes Bild, und doch wieder ſo echt dramatiſch vorbereitend auf den Konflikt, der nun ausbrechen ſoll, daß die Szene keiner andern nachſteht. Endlich reißt uns die alsbald ſich raſch entwickelnde Handlung in atemloſer Spannung bis zu Geßlers Tod in der hohlen Gaſſe. „Wie wirkungsvoll," ruft Viſcher III, S. 1391 aus, „hat Schiller die Szene der Ermordung Geßlers behandelt, wo wir Tell lauernd wiſſen, wo — ein äußerſt glückliches Motiv — die flehende Armgart eintritt, Geßler ihr gegenüber den Übermut auf den Gipfel ſteigert und mitten in der harten, ſtolzen Rede, vom Pfeil durchbohrt, ſein „Ich will" ſtöhnend, mit dem Ausruf abbricht: „Gott ſei mir gnädig!" und vom Pferde ſinkt."

Schon am 12. September 1803, als er noch ganz im Anfange ſeiner Arbeit war, hatte Schiller an Körner geſchrieben: „Wenn mir die Götter günſtig ſind, das auszuführen, was ich im Kopfe habe, ſo ſoll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutſchland erſchüttern." Kein Zweifel, daß ihm dies gelungen iſt. Er hat nicht nur die deutſchen Bühnen, ſondern auch die deutſchen Herzen erſchüttert, er hat mit dem unwiderſtehlichen Zauber dieſer Dichtung Kraft und Schwung der Begeiſterung für Freiheit und Vaterland in unzählige Gemüter geſenkt, und wie manches deutſche Herz hat in ſchwerer Zeit mit ihm gerufen: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht!" Aber die Kraft der Dichtung liegt mehr in den einzelnen, erhabenen und freundlichen, rührenden oder erſchütternden Bildern, die uns vorgeführt werden, ſowie in der herrlichen Geſinnung, die ſie durchzieht und durchleuchtet, als in der kühnen Schwunglinie des Ganzen. Sehe oder leſe ich z. B. die Räuber — oder

---

„wahrhaften Tragödie" iſt: „Sie wird noch auf lange Zeit hinaus das bedeutendſte Vorbild bleiben, an dem weit mehr zu lernen iſt, als an allen Dramen Schillers zuſammengenommen."

die Jungfrau von Orleans (um zwei beliebige, unter sich sonst ganz verschiedene Werke zu nennen), so fühle ich mich gleichsam festgebannt von dem unanfechtbaren, undurchbrechlichen Gang der Entwicklung (mag man am einzelnen aussetzen, ich spreche vom Ganzen), der hier zum peinlichen Gericht, dort zur Apotheose führt. Noch lange nachher werden mich die tiefaufgeregten sittlichen Fragen beschäftigen, die sich um die eine gewaltige Gestalt drehen, die herrschend im Mittelpunkte des Kunstwerks steht. So ist es im Tell nicht; so tiefe Blicke ins innerste Geheimnis der Menschennatur, wie fast alle übrigen Stücke Schillers, läßt er uns nicht tun Dies liegt allerdings zum Teil daran, daß er keine Tragödie ist, sondern ein Schauspiel, d. h. daß er keinen Konflikt enthält, der so tief angelegt wäre, daß eine Lösung nur durch die Vernichtung der sterblichen Persönlichkeit des Helden ermöglicht werden könnte. Aber ein wichtiger Grund dafür liegt ohne Zweifel auch in den dramatischen Gesichtspunkten, die oben besprochen wurden: es fehlt dem Stücke die Geschlossenheit der Handlung und, im Zusammenhange damit, ein wirklich das Ganze beherrschender Haupthelb.

Die Tatsache ist auffallend, indes sie ist nicht ohne Erklärung. Derselbe Mangel an einheitlicher Verknüpfung findet sich bereits in der Quelle, aus der Schiller vornehmlich seinen Stoff schöpfte. Dies ist bekanntlich die Schweizerchronik des Ägidius Tschudi (1505 bis 1572), im Druck erst 1734 zu Basel herausgegeben von Johann Rudolf Iselin (Aegidii Tschudii gewesenen Land-Ammanns zu Glarus Chronicon Helveticum), die auch Johannes von Müller (1752 bis 1809) in seinem berühmten fünfbändigen Werke „Geschichte schweizerischer Eidgenossenschaft" als Hauptquelle benutzte. Bei Tschudi gehört Tell zwar dem Rütlibunde an, jedoch dies wird nur einmal ganz beiläufig erwähnt und bleibt ohne weiteren Belang, ein irgendwie tätiges Mitglied der Verschwörung ist er nicht. Und auch hier hat seine Tat keine Einwirkung auf die Entwicklung der Ereignisse. Die Eidgenossen beschließen, bis zum Neujahrstag zu warten, um die Burgen mit List einzunehmen: „Diser An-

ſchlag gefiel Inen allen, wurd alſo beſchloſſen, daß es verſchwigen bi diſem Ratſchlag bliben ſölt, und kein anders, wo nit Houpt-Not infiele, gemacht werden, und ſölt jederman entzwüſchend lyden was jemer müglich ze lyden und ſich ſtill unargwöniſch halten." Dann folgt die Erzählung von Tell, aber obgleich deſſen Erlebniſſe doch gewiß als eine „Hauptnot" bezeichnet werden könnten, findet keine Änderung ſtatt. Es heißt zwar, die Bundesgenoſſen ſeien „faſt ungeduldig" geweſen, daß ſie dem Tell nicht helfen konnten, auch ſei abermals eine „nächtliche Tagſatzung" auf dem Rütli abgehalten worden, ob man die Zeit kürzen könne. Es ſei aber beim erſten Beſchluß geblieben, weil es ſich nur noch „um ſechs Wochen" gehandelt habe. So geſchieht alſo nichts, und der Chroniſt erzählt ohne Stocken weiter: „Anno domini 1308. Als der Nüw Jars-Tag vorhanden" — folgt die Beſetzung der Burgen mit Hilfe der Magd, die ihren Liebſten am Seil hinaufläßt, der Eiſenſtäbe u. ſ. w. Daß die Sache durch Geßlers Tod ungemein erleichtert geweſen ſein muß, wird dabei mit keiner Silbe erwähnt, ebenſowenig irgend eine Maßregel Landenbergs während dieſer verfloſſenen ſechs Wochen den Mörder Geßlers zu fahnden oder zu ſtrafen.*)

Es iſt bekannt, daß ſich dieſe Zuſammenhangsloſigkeit aus der Verſchiedenheit der Beſtandteile der ganzen Überlieferung erklärt. Der Bericht vom Bund der Eidgenoſſen ruht, wenn auch die einzelnen Züge ſagenhaft ausgeſchmückt ſind, doch auf geſchichtlichem Boden, dagegen die Erzählung von Tells Apfelſchuß hat ſich erſt ſpäter in jene Ereigniſſe eingefügt und iſt daher nicht organiſch mit ihnen verbunden. Sie iſt eine alte germaniſche Sage, und findet ſich ſchon in der nordiſchen Überlieferung vom Schützen Eigil; ebenſo bei dem däniſchen Geſchichtsſchreiber Saxo Grammaticus (um 1180), der ſie in die Zeit des Königs Harald Blauzahn (um 950) ſetzt: Der König

*) Um dieſe letztere, ſehr auffallende Lücke zu erklären, beruft ſich Tſchudi auf die Abweſenheit des Königs: „Die Herrſchafft tett ouch derowil nützit zur Sach, diewil der Künig dero Zit in Nider-Oeſterrich, wartind uff ſin Zukunfft, ein nüwen Landt-Vogt ze ordnen."

nötigt den berühmten Schützen Palna Toko, einen Apfel vom Haupt seines Sohnes zu schießen; Toko nimmt drei Pfeile aus dem Köcher und vollführt mit dem ersten glücklich den Schuß; auf Haralds Frage, warum er die andern Pfeile herausgenommen, antwortet er: „Um dich, falls der erste gefehlt hätte, zu treffen." Harald wird schließlich von Toko aus dem Hinterhalt erschossen. Ist schon nach dieser genauen Übereinstimmung so einzelner Züge der sagenhafte Charakter des Apfelschusses unabweislich, so fehlt auch sonst jeder geschichtliche Anhalt für Tell; seine ganze Persönlichkeit ist mindestens zweifelhaft, ja, was Geßler betrifft, so ist es sogar nachgewiesen, daß es einen Landvogt dieses Namens in Uri und Schwyz überhaupt nicht gegeben hat. Diese Ergebnisse der neueren historischen Forschung waren Schiller freilich unbekannt und sind auch an sich für die Beurteilung seines Dramas bedeutungslos, sie geben uns nur die Erklärung für den innerlichen Zwiespalt in den Berichten des biedern Tschudi, der seinerseits augenscheinlich im vollständigsten guten Glauben schreibt. Die Frage, auf die es uns ankommt, ist, warum Schiller nicht auf irgend eine Weise eine strengere Einheit hergestellt hat, da er sich doch sonst keineswegs durch das Ungefüge, das fast jede geschichtliche Überlieferung hat, in der dramatischen Gestaltung beeinflussen läßt.

Es wurde oben angedeutet, wie die beiden Handlungen zum Schluß hätten verknüpft werden können; doch würden dabei allerdings die beiden ersten Akte noch immer ihren zwiespältigen (oder dreigeteilten) Charakter behalten haben. Eine volle Einheit wäre nur herzustellen gewesen, wenn sich Schiller entschlossen hätte, statt der ausführlichen Darstellung des Rütlibundes das persönliche Verhältnis zwischen Geßler und Tell stärker dramatisch zu betonen. Es konnte z. B. Baumgartens Rettung, die eine Erfindung unseres Dichters ist, den erbitterten Ingrimm des Tyrannen reizen, die Aufrichtung des Hutes schon insbesondere darauf gemünzt sein, Tells kecken Nacken zu beugen; die Begegnung auf der Jagd, die ebenfalls Schiller gehört, konnte dazu kommen, der Bund dagegen zurücktreten. Aber gerade dies

letztere wollte Schiller nicht. Denn nur indem er der Bewegung die breite und große Grundlage einer allgemeinen Volkserhebung und Verschwörung gab, konnte die Freiheitsstimmung, die das Stück durchzieht, diejenige Höhe und Weihe erhalten, die ihm notwendig war. Eine bloß persönliche Rache genügte nicht, wenn uns nicht die Berechtigung solcher blutigen Tat durch das unerhörte Leiden des ganzen Volkes nahegeführt wurde; und dies wieder wäre unwirksam geblieben, wenn wir nicht die entschlossene Kraft des Landmanns, den männlichen Willen der Abwehr vor Augen gesehen hätten. „Der Gedanke, gleich eine Landesgemeinde zu konstituieren," schreibt Goethe, „ist fürtrefflich sowohl der Würde wegen als der Breite, die es gewährt." Sobald also dieser Gedanke, der gerade für Schillers politischen Sinn eine mächtige Anziehungskraft haben mußte, sich ihm einmal erschlossen hatte, war die strenge Einheit unwiederbringlich verloren, es waren zwei Ziele vorhanden. Es hätte auch wenig geholfen, wenn er Tell in den Rütlibund hätte eintreten lassen. Das Haupt des Bundes konnte er in keinem Falle werden, ohne gänzlich aus seinem Charakter zu treten, und eine Beteiligung ohne wirkungsvolle Bedeutung hätte die Gestalt notwendig gedrückt. Goethe hatte in seinem beabsichtigten Epos „Tell," von dessen Plane er dem Freunde eingehende Mitteilungen machte, mit sicherm Gefühle diese Trennung bereits vollzogen, und sie leuchtete unserm Dichter offenbar von vornherein als so zweckmäßig für Tells Stellung und Bedeutung ein, daß er wohl niemals darüber gezweifelt hat. „Der Starke ist am mächtigsten allein," ist Tells bezeichnendes Wort. An dem losen Verhältnis dieser beiden Handlungen bis zum dritten Akte hin war also nichts zu ändern, wenn nicht auf beiden Seiten überwiegende Vorzüge des Stückes, die seine Größe und seinen Glanz wesentlich ausmachen, geopfert werden sollten. Auch sind beide an ihrem Teil so kräftig und hinreißend, daß man wohl den dramatischen Nachteil als aufgewogen betrachten mag.

Anders steht es mit der dritten Handlungsreihe, der Attinghausenschen. Die ehrwürdige Gestalt des alten Freiherrn möchten

wir ja gewiß nicht gern entbehren; aber es ist dem Dichter offenbar nicht gelungen, demjenigen Vertreter der Familie, der allein wirklich in die Handlung eingreift, Rudenz, soviel Halt zu geben, daß er auf eigenen Füßen stehen kann. Die beiden Szenen, die ihm insbesondere gewidmet sind, seine Bekehrung durch die Geliebte (III 2) und sein Eingreifen durch das Berthamotiv (Schluß von IV 2) sind ohne Frage die dramatisch schwächsten Stellen des Stückes. Besonders in der ersteren wird man das Gefühl nicht los, daß, falls etwa Bertha ihn nur auf die Probe gestellt hätte und sich plötzlich doch als eine Anhängerin des Unterdrückers enthüllte, auch der liebende Jüngling sofort wieder schwenken würde; so wenig aus ihm selbst kommt die Umkehr zu vaterländischer Gesinnung. Man sollte meinen, es hätte ihm wohl ein etwas festerer, selbständigerer Geist gegeben werden können, der dann auch seinem Auftreten im vierten Akte von vornherein mehr innere Würde gegeben hätte. Hier kann man also schwerlich, wie oben, behaupten, daß die Schwächen der Komposition notwendig waren, wenn nicht überwiegende Schönheiten mit vernichtet werden sollten; man muß vielmehr zugeben, daß der Stoff in dieser Hinsicht wohl eine markigere Gestaltung zugelassen hätte.

Dagegen halte ich den offenbaren Mangel an Handlung im fünften Akte nicht für einen dramatischen Fehler, wies es manche Beurteiler tun. Daß die eigentlich erschütternden Eindrücke vorbei sind und uns nur noch das frohe, begeisternde Ergebnis des Ganzen vorgeführt wird, ist gerade dem Charakter unseres Stückes entsprechend; nur Parricida, wie erwähnt, wäre besser fortgeblieben. Man darf nicht außer acht lassen, daß wir keine Tragödie, sondern ein Schauspiel vor uns haben. In der Tragödie wäre ein ganzer Akt nach der Katastrophe höchst abweichend und schwerlich zu rechtfertigen. Man denke etwa, der Dichter hätte den Tod der Maria Stuart ans Ende des vierten Aktes verlegt und wollte den ganzen letzten Akt mit den Eindrücken füllen, den dies Ereignis auf Freund und Feind hervorbringt. Aber ganz anders ist es hier, und das ist nicht willkürlich. In

der Tragödie haben wir einen Abschluß, bei dem wir nicht fragen, was nun weiter kommt. Dagegen im Schauspiel ist der Konflikt so gelöst, daß sich ein froher, frischer Ausblick in eine neue Entwicklung vor uns auftut. Darum kann es hier vorkommen und kann unter Umständen sehr wohltuend wirken, wenn diese Anfänge in ihrer keimkräftigen, zukunftverheißenden Bedeutung etwas ausführlicher uns entgegentreten. Unter sonst wesentlich andern Bedingungen haben wir ein ähnliches Verhältnis z. B. im Kaufmann von Venedig. Auch hier enthält der fünfte Akt kaum noch einen Teil der eigentlichen Handlung, sondern wir sehen nur, wie auf dem Grunde der mannigfachen Ergebnisse der vier ersten Akte das Leben der uns lieb gewordenen, liebenswürdigen Menschen in heiterer, behaglicher, geistig belebter Weise sich gestalten wird. Und ähnlich ist das dramatische Verhältnis des fünften Aktes im Tell. Unmöglich konnte das Stück mit Geßlers Tod schließen; dies hieße den Charakter des Dramas vernichten. Diese düstere Szene ist ja nur ein Mittel zu einem frohen und beglückenden Zwecke. Das ganze Volk der Schweizer muß zum Schluß vor uns stehen, wie es „im Glücke, im Siege sich bescheidet" und von froher, ruhiger, bewußter Kraft durchglüht mutig in die Zukunft blickt. Wir wollen noch einmal alle diese Landleute sehen und das ungestüme Aufjubeln des befreiten Volkes vernehmen. Die Feuersignale auf den Bergen, das Niederreißen des Zwing-Uri, die frohen Gruppen um Tells Haus, das alles ist dem Schluß unentbehrlich. Freilich ist der Akt infolgedessen erheblich kürzer als die andern, und er würde es noch mehr werden, wenn die Parricidaszene wegfiele; aber die Kürze des letzten Aktes ist wohl niemals ein Fehler eines Dramas.

3. Tell und seine Tat.

Der Charakter und die Handlungsweise des Haupthelden, wie er uns bis in die Mitte des Stückes entgegentritt, ist wohl niemals angefochten worden; sein erstes Auftreten gewinnt sofort

das Herz des Zuschauers ganz für sich durch sein schlichtes Kraftbewußtsein, seine aufopfernde Hilfsbereitschaft; man sieht, es kostet ihm keinen innern Kampf, keine Selbstüberwindung, daß er sein Leben für seinen Nächsten in die Schanze schlägt, sondern er tut eben einfach, „was er nicht lassen kann." Auch seine Ablehnung der Aufforderung Stauffachers fügt einen natürlichen Zug in dies Bild ein: er ist ein Mann der Tat, nicht des Rates. „Wär' ich besonnen, hieß' ich nicht der Tell," wie er später selbst sagt. Daß er, der „ein verlornes Lamm vom Abgrund holt," sich auch seinen Freunden nicht entziehen wird, „wenn's einmal gelten solle für die Freiheit," ist uns ganz selbstverständlich; wir sehen ihn ohne ein Bedenken von Stauffacher scheiden und wissen, daß heimlicher Plan und nächtliche Verschwörung nicht seine Sache sind, daß aber, wenn es „bestimmter Tat" bedarf, sicherlich „das Schwerste sein Anteil sein wird wie immer." Endlich empfängt die Gestalt noch eine innerlichere, herzlichere Wärme durch die häusliche Szene, wo wir ihn mit Weib und Kind verkehren sehen, an denen er ohne Empfindsamkeit mit ganzer Seele und natürlicher Innigkeit hängt. Aber alles dies sind doch nur vorbereitende Auftritte; zum eigentlichen Träger der Handlung wird er erst von III 3 an, und gerade diese weitaus wichtigste Hälfte der Darstellung seines Handelns ist vielfach und scharf angegriffen, ja verurteilt worden. Es sind vornehmlich zwei Punkte, die in Frage kommen, der Apfelschuß und die Tötung Geßlers.

Gegen den Apfelschuß sprach sich schon W. E. Weber in seiner verdienstvollen Erläuterung des Tell vom Jahre 1839 aus. Er tadelt, daß Schiller den Tell die „ganze Gräßlichkeit seiner Aufgabe" durchfühlen und dennoch den Schuß wagen lasse: „Der Mann, der so fleht und jammert, ihm das Ungeheure zu erlassen, durfte nicht schießen; er mußte entweder ohne weiteres sich in alles ergeben oder seine Waffe sogleich gegen den Landvogt kehren. Der Tell, der wirklich, wenn die Sage wahr ist, schoß, tat es ohne Zweifel im vorausgefühlten Triumphe seiner überlegenen Kunst, in einem gewissen Bramarbasleichtsinn, als

rauher, wilder Gebirgsschütz, ungefähr in der Stimmung, die auch den Dänen Toko leitete. Schillers Tell ist ein zu bedächtiger, zu weicher Vater, er ist zu sehr Vater, um dieses Stück zu wagen; der Toko, der Tell der Sage waren zu sehr Schützen, um es nicht zu wagen." Auch später ist öfter ähnlich geurteilt worden, und mit besonderem Nachdruck hat Franz Kern („Deutsche Dramen als Schullektüre." Berlin 1886) diesen Standpunkt eingenommen. „Als Handlung einer dramatischen Person," sagt er, „als Handlung des Schillerschen Tell, der so warm und herzlich für die Seinen empfindet, halte ich sein Tun für völlig unverständlich, für psychologisch ganz und gar unmöglich." Er behauptet, nachdem Tell die Zumutung des Schusses eine „ungeheure" genannt und versichert habe, daß er „lieber sterben" wolle, nachdem Geßlers Befehl von allen Seiten als ein gräßlicher Frevel bezeichnet worden sei, nachdem Tell gezittert, seine Hand gebebt, sein Knie gewankt habe, „empfinde jeder, daß hier alles andere eher geschehen könne," als was nun im Drama wirklich geschieht. Der Dichter habe zwar versucht, es so darzustellen, als ob trotz der Unnatürlichkeit der Tat die Beweggründe für Tell geradezu unbesieglich seien, sodaß er es tun müsse; aber diese Absicht sei ihm nicht gelungen, d. h. Tell habe ganz wohl auch anders handeln können. Dies psychologisch Unzulängliche, führt er aus, erkläre sich aus dem sagenhaften Charakter des Stoffes; an das Sagenhafte dürfe man den Anspruch nicht machen, daß in ihm alles nach klaren, ewig giltigen menschlichen Motiven verlaufe; wir hätten also hier einen „mythischen Rest, welcher sich der dramatischen Motivierung nicht gefügt habe." Daneben wird allerdings die „erstaunliche Kunst" des Dichters in der anschaulichen Vorführung der Begebenheiten ohne Rückhalt anerkannt, die uns beim Lesen und im Theater über das Unmögliche der Situation hinwegtäusche.

Ich halte diesen schweren Vorwurf, denn ein solcher ist es, nicht für gerechtfertigt, meine vielmehr, daß der Eindruck der unvermeidlichen Nötigung, den der Leser oder Zuschauer empfängt, keineswegs auf Täuschung beruht, sondern vor der ge-

neueſten pſychologiſchen Kritik der Vorgänge ſtandhält. Die erſte Frage iſt hier die Beurteilung des Verſes: „Du ſchießeſt oder ſtirbſt mit deinem Knaben," in welchem Kern nur eine „ganz unglaubliche Drohung" ſieht, die Geßler niemals ausgeführt haben würde. Aber dem widerſpricht der Zuſammenhang entſchieden: Tell bietet ſein Leben dar, um den Schuß zu meiden, und erhält dieſe unmenſchliche Antwort. Die Drohung iſt ſicher ganz ernſt gemeint, und daran zweifelt auch weder Tell noch irgend einer der Umſtehenden, noch auch der alte Tſchudi, der ſie überliefert; daß in der Verkündigung (I 3) dem Ungehorſamen nur Strafe an ſeinem Leib und Gut (nicht etwa auch an dem ſeiner Kinder) angedroht war, kann nicht ins Gewicht fallen. Die Gewalttaten, die ſonſt geſchehen ſind, zeigen, daß von Geſetz und Recht hier überhaupt nicht die Rede iſt. Wenn der Landenberger das kleine Vergehen Melchthals durch Blendung des Vaters ſtrafen darf, ſo iſt bei Geßlers ſonſtigem Auftreten dieſe Drohung augenſcheinlich höchſt glaubhaft. Tell ſteht alſo wirklich vor der Wahl, entweder ſich ſelbſt ſamt dem Kinde dem ſichern Tode zu überliefern, oder es auf das Gelingen des Schuſſes ankommen zu laſſen. Daß Geßler im Falle ſeiner Weigerung plötzlich von menſchlicher Regung ergriffen, das Kind geſchont hätte, iſt eine durch nichts gerechtfertigte Annahme.

Aber Kern will ſelbſt ſo die Nötigung der Lage nicht zugeben: Tell hätte ja ſchießen, aber abſichtlich fehlen können, dann war zwar ſein eigenes Leben verfallen, aber ſeinem Kinde geſchah kein Leid. Ich meine, wer ſich in die Seele eines Schützen wie Tell verſetzt, muß die volle pſychologiſche Unmöglichkeit ſolcher Handlungsweiſe empfinden. Davon gar nicht zu reden, daß in einem Auskunftsmittel dieſer Art etwas allzu Überlegtes, Ausgeklügeltes liegt, das zu der wirbelnden Leidenſchaft der Situation nicht ſtimmt, daß ſich außerdem ſogar die Frage erhebt, ob Geßler einen Schuß, der eigentlich gar kein ernſtgemeinter Schuß war, hätte gelten laſſen. Aber vor allem: Tell würde ja dann die Gefahr nicht kühn bezwingen, ſondern ihr klüglich aus dem Wege gehen, er könnte ſich nicht mehr ſagen: „Dem

Mutigen hilft Gott," denn er würde als ein Feigling und eitler Prahler erſcheinen, der im Falle des Ernſtes ſchwächlich zurückweicht, und würde das Gefühl der Selbſterniedrigung haben müſſen. Von der rein dramatiſchen, der theatraliſchen Seite dieſer Frage ſoll hier nicht weiter geſprochen werden; denn es kommt nicht darauf an, wie irgend etwas anderes, was Schiller nicht gedichtet hat, auf der Bühne wirken würde, ſondern ob das, was er gedichtet hat, und was, wie allſeitig zugeſtanden, ungemein wirkungsvoll iſt, ſich pſychologiſch begreifen läßt. Doch kann ich nicht umhin, im Vorübergehen darauf hinzuweiſen, wie völlig unbrauchbar in dieſer Hinſicht eine ſolche Löſung wäre: es würde eine große Erwartung geſpannt und alsdann geſchähe nichts, die kreiſenden Berge würden ein lächerlich Mäuschen zur Welt bringen. Entſcheidend ſind jedoch nur die inneren Gründe. Ich halte es für völlig gewiß: einem Manne, der ſich bewußt iſt, daß er den Schuß tun kann, iſt es ſchlechthin unmöglich, abſichtlich zu fehlen. Man unterſchätzt das Hochgefühl einer friſchen, ſeiner Kraft und ſeines unvergleichlichen Könnens ſich bewußten Natur, wenn man dieſe Empfindung wegwerfend damit bezeichnet, daß ihm die „Eitelkeit ein ſchwieriges Ziel nicht zu verfehlen, eine wichtigere Herzensſache ſei als das Leben des Sohnes." Von Eitelkeit kann in dieſem Zuſammenhange keine Rede ſein, aber es ringt ſich allerdings bei Tell, wie ihm die ſchreckliche Aufgabe durch Geßlers unerbittliche Grauſamkeit nun wirklich nahe tritt, durch alles Zittern des Vaterherzens, durch alle Höllenqualen des Augenblicks, durch alle knirſchende Wut gegen den Tyrannen das wilde, triumphierende Gefühl empor: ich kann es! meine Kunſt iſt all der teufliſchen Bosheit meines Gegners überlegen. Denn Bosheit iſt es, was Geßler bewegt. Er lauert mit tückiſcher Freude darauf, daß Tell ſich ſchwach zeigen ſoll; er, „vor dem er ſelbſt einſt alle Haltung verloren und innerlich noch zittert,"*) ſoll erniedrigt werden und den

*) Otto Schröder: „Das Märchenhafte in Schillers Wilhelm Tell." Zeitſchrift für das Gymnaſialweſen. 1886, S. 401.

Ruhm verlieren, daß er alles könne. Darum ist die Zeile: „Er hat geschossen? Wie? der Rasende!" ein Ausruf seiner inneren Wut über die eigene schmähliche Niederlage, und ebendies Gefühl prickelt ihn so lange, bis er eine neue Handhabe findet, dem Verhaßten an den Leib zu gehen. Auch die Landleute sind überrascht, daß er geschossen hat. Seine sittliche Kraft wie seine Schützenkunst zeigen sich eben noch weit über Erwarten mächtig. „Wo's not tut, Fährmann, läßt sich alles wagen," hatte ihm der Dichter mit meisterhafter Vorausdeutung auf unsere Szene schon I 1 in den Mund gelegt.

Es ist auch unrichtig, daß der glückliche Erfolg des Schusses bei der „furchtbaren vom Dichter mit grellen Farben gemalten Aufregung" nur als ein Werk des Zufalls gelten könne. Das Gegenteil ist wahr. Ein Wagnis um Tod und Leben stählt und erhöht erfahrungsgemäß alle geistigen und körperlichen Kräfte; Tell hat schwerlich jemals zwei Schüsse mit so unbedingter Sicherheit des Treffens abgegeben wie hier und in der hohlen Gasse; es ist wider die Natur, daß er hier fehlen sollte. So lange er noch nicht entschlossen ist, zittert ihm Hand und Knie und es „schwimmt ihm vor den Augen." Sobald er sich aber die Notwendigkeit klar gemacht hat und ihm für den äußersten, entsetzlichen Fall der Gedanke der sofortigen tödlichen Rache aufgegangen ist, da ist es mit Zittern und Zögern vorbei. „Es muß!" sagt er, rafft sich zusammen und legt an. Der Dichter giebt ihm viel Zeit zum Zielen, es werden fast vierzig Zeilen gesprochen, bis der Apfel fällt; indes wenn sie, wie es die Lage fordert, rasch gesprochen werden, so bedarf es dazu kaum drei oder vier Minuten, und das ist nicht zu lange; soviel Zeit ist erforderlich, um nach dem furchtbaren Aufruhr seines Innern den Schuß überhaupt zu ermöglichen. Er darf also sicherlich nicht diese ganze Zeit wie in Stein gehauen dastehen und unablässig zielen, das wäre unnatürlich, das hält keine Hand und kein Auge aus; sondern er wird noch einmal oder ein paarmal inzwischen absetzen, aber nun nicht mehr aus Schwäche oder Unentschlossenheit, sondern zur ruhigen Abwägung des Schusses. Der Schau-

ſpieler darf ihn hier ja nicht noch einmal Unſicherheit oder gar eine angſtvolle Miene, ein neues Erlahmen des Mutes zeigen laſſen. Nein, es muß mit jenem Entſchluſſe gleichſam eine ſtählerne Sicherheit über ihn gekommen ſein, und mit klarem, ſcharfem Schützenblick faßt er langſam und bedächtig ſein Ziel. Jetzt darf ihm das Herz nicht mehr in die Hand oder ins Auge treten.

Man wende nicht ein, wenn dem ſo ſei, ſo wäre ja die ſtarke Nötigung durch jene Drohung: „Du ſtirbſt mit deinem Knaben“ gar nicht nötig geweſen. Dieſe iſt trotzdem unentbehrlich, denn ein Wageſtück furchtbarer Art bleibt es ja trotzdem, und ohne den unabweisbarſten Zwang würde es den peinlichen Eindruck eines leichtfertigen, ja frivolen Handelns machen. Zunächſt muß er ſich gegen die greuliche Zumutung heftig empören und ſein eigenes Leben ohne Wanken darbieten, um ihr zu entgehen. Nur wenn er ſieht, daß er auch ſo das Leben des Kindes nicht rettet, ſondern es in ſeinen Tod mit hineinzieht, muß er entſchloſſen ſein.

Den Vorwurf alſo, daß der Tell, der die ganze Gräßlichkeit ſeiner Aufgabe durchfühlt, der ſo warm und herzlich für die Seinen empfindet, nicht ſchießen dürfe, kann ich in keiner Weiſe gelten laſſen. Dies tiefe Empfinden, wie es Weber tut, als „allzu ſentimental und weit mehr aus der Subjektivität des Dichters als aus der Natur der Situation hervorgehend“ zu bezeichnen, iſt um ſo unberechtigter und unbegreiflicher, als alle weſentlichen Züge der Szene auf Tſchudi beruhen. Auch hier koſtet Tell das Gräßliche durch und ſchießt doch: er erſchrickt, er bittet den Landvogt „um Gottes willen“ ihm den Schuß zu erlaſſen, und zwar mit derſelben Begründung, daß es „unnatürlich“ wäre, wenn er „gegen ſein liebes Kind ſchießen ſollte.“ Da aber Geßler erwidert: „Das mußt du tun oder du und dein Kind ſterben,“ ſo ſieht er, „daß er's tun muß,“ bittet Gott, ihn und ſein Kind zu behüten, und ſchießt. Dieſer ganze Verlauf muß doch dem unverfälſchten Gefühle des alten naiven Chroniſten ganz unbedenklich und objektiv natürlich geſchienen haben; warum

soll er denn, sobald Schiller ihn anfaßt, plötzlich „sentimental“ und „subjektiv“ (die beiden Stichworte unberechtigter Vorwürfe gegen unsern Dichter) geworden sein? Außerdem ist auch ganz klar, daß der Dramatiker gerade nur solchen Tell brauchen konnte. Hatte er nicht so viel warmes Herz, sondern schoß mit einem gewissen „Bramarbasleichtsinn wie Palna Toko,“ so konnte das Ganze keine tiefere Teilnahme wecken, weil solch ein Mann zu tief unter unserer Empfindungswelt stehen würde; war er dagegen so völlig von dem Gefühl des Schrecklichen seiner Aufgabe beherrscht, daß er sie schlechterdings nicht vollziehen konnte, also entweder gar nicht schoß und so sich und das Kind opferte, oder absichtlich fehlschoß, so kam überhaupt gar nichts Dramatisches zustande. Freilich würde den Dichter dies dramatische Bedürfnis niemals rechtfertigen können, wenn die geschilderten Vorgänge innerlich unwahr und unmöglich wären. Aber das sind sie eben, wie man hiernach hoffentlich zugeben wird, keineswegs.

Ein Ausweg freilich bliebe trotzdem noch übrig, der auch oben schon gestreift wurde. Wenn auch das eben Erörterte alles richtig ist, warum, könnte man einwenden, schießt denn Tell nicht gleich mit dem ersten Pfeile den Landvogt tot? Er hätte doch „seiner wahrlich nicht gefehlt!“ Diesen Gedanken hat Ludwig Börne schon 1829 ausgesprochen. Auch er verwirft den Apfelschuß gänzlich, der ihm stets ein Rätsel gewesen sei, und meint, Tell hätte nicht schießen dürfen, und wenn darüber aus der ganzen schweizerischen Freiheit nichts geworden wäre. „War aber,“ fährt er fort, „Geßlers Gebot so ungeheuer, daß es einen Vater ganz aus der Natur werfen konnte und er nicht mehr bedachte, was er tat, so hätte auch Tell, ohne Bedacht, dem Befehle nicht gehorchen oder den Tyrannen erlegen sollen.“ Wenn der vorher besprochene Ausweg den Charakter eines gewissen ängstlichen Ausweichens an sich trug, so empfiehlt sich dagegen Börnes Vorschlag dem natürlichen Gefühl durch den starken, kühnen Ausbruch des Ingrimms gegen den Tyrannen. So könnte zweifellos ein tüchtiger mannhafter Schütze gehandelt

haben.*) Die Frage ist demnach hier, ob Schiller, da der überlieferte Verlauf der Dinge eine solche Wendung nicht zuließ, den Charakter seines Helden so gestaltet hat, daß dieselbe danach nicht erfordert, womöglich ausgeschlossen war. Und ich meine, dies ist ihm gelungen.

Tell ist durchaus keine heroische Natur, auch nicht, wie sonst alle Hauptheldeu Schillerscher Dramen, ein erlesener, hochbegabter Geist; er ist sich seiner Kraft und Kunst bewußt, aber dabei ein schlichter, einfacher Landmann von ruhigem, friedliebendem, auf sein Tagewerk beschränktem Sinne. Von einem Melchtal mit seiner aufbrausenden Leidenschaft, seinem rasch entflammten Ehrgefühl würde in gleicher Lage der plötzliche tödliche Schuß auf Geßler zu erwarten sein, von Tell nimmermehr. Das ist nicht Mangel an Mut, sondern noch ist die natürliche Ehrerbietung vor dem Vogt, der des Kaisers richterliche Macht vorstellt im Lande, nicht ganz von ihm gewichen; noch möchte er, wie Tschudi sagt, die Sache gern „glimpflich" abtun. Börnes spöttisches Wort: „Tells Charakter ist die Untertänigkeit" ist hiernach nicht völlig unrichtig, nur höchst einseitig, denn auch Hedwig hat recht, wenn sie sagt: „Sein Atem ist die Freiheit." Börne ärgert sich besonders über sein mehrmaliges „Lieber Herr," wofür „der bange Mann Ohrfeigen verdient hätte." Ebenso geschmacklos wie ungerecht. Denn diese (Tschudische) Anrede braucht er doch nur, als er Geßlers Wort noch nicht für wirklichen Ernst nimmt, also das Herz des Landvogts noch nicht „der frommen Bitte undurchdringlich" hält. Nachher schlägt er einen wesentlich anderen Ton an, man fühlt, wie er allmählich die „Untertänigkeit" abstreift. Sehr glücklich zeigt alsdann nach dem Schusse die (eben-

*) Daher kommt es, daß gerade starke, tatkräftige Naturen oft Tells Handlungsweise tadeln. Bekanntlich ist dies auch das Urteil des Fürsten von Bismarck, von dem Busch unterm 25. Oktober 1870 erzählt, er habe geäußert, daß er Tell schon als Knabe nicht habe leiden können, und zwar erstens weil er auf seinen Sohn geschossen, dann weil er Geßler auf meuchlerische Weise getötet habe: „Natürlicher und nobler wäre es nach meinen Begriffen gewesen, wenn er statt auf den Jungen abzudrücken, den doch der

falls Tschudische) schwächliche Ausrede: „Herr, es ist also bräuchlich bei den Schützen“ noch einmal gleichsam einen Rückfall in jene Stimmung. Es ist sozusagen die letzte Hand, die das Schicksal dem Geßler bietet; da er aber, obwohl er die Wahrheit ahnen kann, auf einer anderen Antwort besteht, so bricht nun das Eis völlig, und „die Milch der frommen Denkart ist in gärendes Drachengift verwandelt.“

Mit großem Unrecht tadelt Börne auch dies offene Zugestehen der tödlichen Absicht als eine „Philisterei,“ da „die ehrliche Haut nicht lügen könne.“ Und auch Kern findet es auffallend, daß Tell, der doch nachher auf dem Schiffe wortbrüchig handle, es hier nicht über sich gewinnen könne, an der Ausrede festzuhalten oder eine neue plausiblere zu ersinnen. Aber man läßt dabei die Gewalt seiner leidenschaftlichen Erregung außer acht. Es kocht schon von wildem Ingrimm in ihm bis zum Überlaufen, in solchem Falle platzt eben die Wahrheit heraus, rücksichtslos und ohne kluge Überlegung. Ein Tell, der hier noch an sich halten und sich etwas „Plausibleres“ ausdenken könnte, wäre ein Mensch von so kaltem Blute, so ohne jeden Pulsschlag der Leidenschaft, daß er auch uns notwendig kalt ließe. Er selbst weist Stauffachers Frage, warum er den Wüterich gereizt habe, schlagend zurück mit dem Worte: „Bezwinge sich, wer meinen Schmerz gefühlt!“ So ist also seine Antwort „Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich Euch!“ ebenso psychologisch gerechtfertigt, als sie für den weiteren dramatischen Verlauf notwendig ist. Denn ohne sie würde Geßler keine Handhabe für seine zweite Gewalttat haben, die nun erst den tödlichen Ausgang herbeiführt.

Bisher hatte sich Tells Freiheitssinn nur in der ungemein

---

beste Schütze statt des Apfels treffen konnte, wenn er da lieber gleich den Landvogt erschossen hätte. Das wäre gerechter Zorn über eine grausame Zumutung gewesen. Das Verstecken und Auflauern gefällt mir nicht, das paßt sich nicht für Helden — nicht einmal für Franktireurs.“ (Eigentümlich, daß Börne hier wirklich als „Bismarcks Vorgänger“ erscheint, wie jüngst Paul Nerrlich in seinem „Jean Paul“ behauptet hat).

ſtarken Betonung der perſönlichen Unabhängigkeit gezeigt, die ja ſo weit geht, daß es ihm an dem lebhaften Gemeinſinn mangelt, der die Stauffacher, Fürſt, Melchthal zuſammenſchließt. Er fühlt ſich zu ſtark und „am mächtigſten allein," um ſich mit den anderen zuſammenzutun. Er ruht feſt auf ſich ſelbſt und weiß, daß, wenn er „auf Gott vertraut und die gelenke Kraft," er ſich „leicht aus jeder Fahr und Not" befreit. Er iſt, wie Scherer ſagt, „ein Genie der Tatkraft," daher handelt er nicht nach allgemeinen Grundſätzen, ſondern nach der ſicheren Eingebung des Augenblicks. Schwerlich würde es, an ſich betrachtet, ihn ſehr grämen, wenn irgendwo ein „Recht" verletzt, etwa die „Freiheitsbriefe" gebrochen würden: aber wo er Menſchen leiden ſieht, da greift er ein, da rettet er, da kennt er keine Furcht, kein Zurückweichen, keinen Gedanken an das eigene Leben. Jetzt tritt plötzlich der Kampf auf Tod und Leben, in dem er ſo vielen mannhaft beigeſtanden, ihm ſelber unmittelbar nahe, die Alternative: „er oder ich" ſchärft ſich ihm durch das zweite empörende Unrecht, das er erleidet, mit unabweislicher Klarheit ein, und nun erſt erhebt er ſeine Hand gegen den Tyrannen. Kein Zweifel zwar, daß die eigentliche Grenzſcheide ſeiner Geſinnung bereits in dem inneren Kampfe liegt, durch den er ſich zu dem Entſchluſſe durchringt; da greift die kalte Hand des grauſamen Mannes ihm ans Vaterherz, und es iſt zwiſchen dieſem und ihm von da an jedes Band zerſchnitten. Aber dennoch wird die unmittelbar tödliche Wendung erſt durch das Folgende herbeigeführt. Freilich ſagt er im Monolog, er habe ſich ſchon, als er den Bogenſtrang anzog, gelobt, daß ſeines nächſten Schuſſes erſtes Ziel Geßlers Herz ſein ſolle; aber er unterliegt hier einer höchſt begreiflichen, pſychologiſch wohlbegründeten Selbſttäuſchung: dies hatte er ſich nur für den Fall, daß er den Knaben traf, gelobt. Ohne Geßlers nochmaligen Anruf wäre er, wie die Szene unmittelbar zeigt, nach Hauſe gegangen und hätte ſchwerlich noch einmal ſeinerſeits mit dem gefährlichen Gegner angebunden. Nicht das Gefühl der Rache für die erlittenen „Höllenqualen" bewaffnet ſeine Hand in der

hohlen Gasse, sondern die Notwehr; aber jene Qualen bewirken, daß er sich jeder menschlichen Verpflichtung enthoben fühlt, daß er ihn ohne Scheu und Bedenken wie ein wildes Tier niederschießt.

Wir sind hiermit auf den zweiten Punkt gekommen, der vielfach angegriffen worden ist, die Tötung Geßlers. Daß Tell „sich hinter den Busch stellt und einen schnöden Meuchelmord begeht, statt mit edlem Trotze eine schöne Tat zu tun," ist ebenso wie der „Wortbruch" gegen den Landvogt schon von Börne scharf getadelt worden, und ihm sind sehr viele spätere Beurteiler gefolgt. Ich stelle nicht in Abrede, daß der Vorwurf, so allgemein ausgesprochen, etwas Bestechendes hat, denn unter anderen Umständen würde solche Handlungsweise in der Tat beleidigend sein. Aber der Dichter hat auch hier die von der Sage gegebenen Tatsachen uns derartig nahezuführen und innerlich zu begründen gewußt, daß solche Bedenken bei natürlicher Auffassung nicht aufsteigen können. Also zunächst der Vorgang auf dem Schiffe. Tell kann Geßler nicht mehr als jemand betrachten, dem er irgend eine menschliche Pflicht schuldig ist, so wenig ich sie einem Räuber schuldig bin, der mir mit drohender Waffe entgegentritt und sich dadurch außerhalb der menschlichen Gesellschaft stellt. Die Frage, ob einem solchen Menschen gegenüber Lüge gestattet sei, wurde oben bei Besprechung von Oktavios Charakter berührt, und wir entschieden uns dahin, daß dies dann, aber auch nur dann der Fall sei, wenn uns mit ihm kein anderes Band binde als dasjenige, welches jener eben zerrissen hat, das allgemeine Band von Mensch zu Mensch. Darum mußten wir Oktavios Handlungsweise trotz seines offenbar guten, staatserhaltenden Zweckes tadeln, weil er in einem Vertrauensverhältnis zu Wallenstein stand. Hier dagegen trifft jene Annahme völlig zu.

Es ist Krieg zwischen Geßler und Tell, Krieg auf Vernichtung; das weiß der eine so gut wie der andere, da giebt es keinen Vertrag und keinen Waffenstillstand. Geßlers Bitte an Tell, zu der ihn die Verblendung seiner Todesangst treibt,

beruht auf der völligen, empörenden Nichtachtung der menſchlichen Perſönlichkeit ſeines Gegners. Daß er den Mann im innerſten Heiligtum ſeines Herzens tödlich verwundet hat, darüber ſetzt er ſich mit roher Gewiſſenloſigkeit hinweg; er ſieht in ihm nicht den Menſchen, nur die ſtarke Hand des Ruderknechtes, der den Sturm bewältigen und dadurch ihm nützen kann. Hier davon zu ſprechen, daß Tell den Landvogt, der „ihm vertraue," liſtig täuſche und ſein „feierlich gegebenes Wort" breche, heißt den natürlichen Standpunkt der Beurteilung verſchieben. An Tells Handlungsweiſe haftet auch nicht der kleinſte ſittliche Makel, was er tut, iſt ſein gutes, ſein heiliges Recht. Geßlers Wort geht nicht aus irgend einem menſchlichen Vertrauen hervor, ſondern aus kahler, vollendeter Selbſtſucht: er will dem ſchwergekränkten Manne gnädigſt erlauben, ihn aus der Todesgefahr zu ziehen. Wen Gott verderben will, den verblendet er. Daß Geßler an einen redlichen Dienſt in dieſer Lage glauben kann, iſt nur ein Beweis für die alte Wahrheit, daß die ſchnöde Herzloſigkeit, die den Nächſten mit Füßen tritt und in ihm nur ein Werkzeug eigener Zwecke ſieht, ſich doch am Ende ſtets verrechnet, oder wie es der Volksmund ausdrückt, daß der Teufel ſchließlich doch immer der Dumme iſt.

Giebt man dies zu, ſo kann auch der Schuß in der hohlen Gaſſe keinen Anſtoß mehr erregen. Palleske hat hier die richtige Empfindung getroffen, wenn er ſagt: „Der Pfeil erſcheint wie von Gott ſelbſt geſendet, und man hat nur ein Gefühl: die Freude, daß dieſer Hund endlich am Boden liegt." Daß er ihn töten muß, und zwar ohne Aufſchub, iſt augenſcheinlich. Wie ſollte er das geringſte Bedenken tragen, dies auf die einzig mögliche Art auszuführen? Geßler iſt ihm in der Tat nicht mehr ein Menſch, er iſt wie „das wilde Tier, das mordend einbricht in die ſichre Hürde, worin der Menſch geborgen wohnt." Mit vollem Unrecht hat man gemeint, Schiller habe das Mißliche der Sache gefühlt und habe durch den Monolog die Tat „rechtfertigen" wollen. Einer Rechtfertigung bedarf Tell nicht, er handelt „wie jeder freie Mann an ſeiner Statt."

Der Monolog aber ist notwendig, einerseits rein äußerlich, um dem Vorgang ein mächtigeres dramatisches Gewicht zu verleihen, ihn nicht plötzlich und unerwartet vorzuführen; vornehmlich aber verlangt trotz aller angeführten Gründe das natürliche Gefühl, daß ein augenblickliches Anhalten in der Seele des Helden stattfindet; es bleibt ja trotzalledem ein Mord, er will ein Wesen vernichten, das Menschenantlitz trägt, und wenn er auch über seine Berechtigung nicht den geringsten Zweifel hegen kann (wie denn der Monolog keine Spur eines Schwankens, einer inneren Unsicherheit zeigt), so kann die Tat doch nicht leichtherzig ausgeführt werden, es muß sich ein tiefer Ernst über sein Bewußtsein senken. Sehr richtig spricht das Otto Schröder (s. oben S. 142) aus: „Nicht den mindesten Kampf kosten dem Tell diese Untaten. Nur dem Grausen des natürlichen Menschen vor dem Gedanken des Mordes verleiht der Monolog vorübergehend Ausdruck, um mit nahezu mordlustigen Tönen zu schließen."

Man hat gemeint, Tells Tat könne als eine Rechtfertigung des Tyrannenmordes angesehen werden, und dies sei eine höchst gefährliche Lehre. Indes jede Tat ist doch nach den Umständen, unter denen sie geschieht, zu beurteilen, und nur wo sich diese Umstände wiederholen, wird auch dieselbe Rechtfertigung in ihnen liegen. Scherer sagt, Schiller habe sich bemüht, seinen Helden von jeder Verwandtschaft mit den französischen Königsmördern zu reinigen, „indem er das naive Rechtsbewußtsein einer naiven Zeit für ihn ins Feld führte und dadurch indirekt feststellte, daß in weniger naiven Zeiten unter weniger natürlichen Menschen eine gleiche Handlungsweise anders beurteilt werden müßte." Aber diese Worte treffen den Punkt, auf den es ankommt, nicht. Mit den Blutmenschen, die Ludwig XVI. hinrichteten, hat Tell nicht die kleinste Ähnlichkeit, aber nicht wegen der Verschiedenheit einer naiven und weniger naiven Zeit, sondern weil bei jenen der für Tell allein ausschlaggebende Beweggrund, unmittelbare tödliche Bedrohung des Lebens und der Familie, gänzlich mangelte. Nur darauf kommt es an. Man sieht, daß die Besorgnis, die Darstellung solcher Tat könne als Recht-

fertigung eines „politischen Mordes“ angesehen werden, nicht bloß ein unbegründeter, sondern geradezu ein abenteuerlicher, ein ganz unverständlicher Gedanke ist. Wer mit rauher, fühlloser Hand wie Geßler, Gesetz und Menschlichkeit mit Füßen tretend, nach meinem Herzen und nach meinem Leben greift, so daß die unmittelbare drängende Notwendigkeit der schrecklichen Wahl zwischen seinem und meinem Leben vorliegt, dem gegenüber sinkt die Schranke nieder, die sonst das Leben des andern mit fester, sittlich unübersteiglicher Wehr umfriedet. Mag der Unmenschliche König sein oder was immer, mögen die Zeiten naiv sein oder nicht: es kehrt dann eben jedesmal der alte Urstand der Natur wieder, wo Mensch dem Menschen gegenübersteht.

Auf den Bildungsgrad der Zeit, auf einfache oder entwickeltere Kulturverhältnisse kommt es dabei nur insofern an, als in den letzteren solche Vorgänge seltener eintreten werden. Die Fortschritte der Bildung, unzählige Einrichtungen des staatlichen und gesellschaftlichen Leben, Überlieferungen auf geistigem und sittlichem Gebiete, alle jene „köstlich unschätzbaren Gewichte, die der bedrängte Mensch an seiner Dränger raschen Willen band,“ machen natürlicherweise einen solchen Durchbruch elementarer Ruchlosigkeit immer weniger möglich. Daher sind wir Kinder einer späteren Zeit schwerlich in der Lage, im wirklichen Leben etwas dem Ähnliches zu sehen und zu beurteilen, und verlieren daher leicht den Maßstab für das unvertilgbar Menschliche, das trotzdem darin liegt; denn Vorgänge dieser Art sind heut nicht leicht denkbar. Will man deshalb Geßler einen Märchentyrannen nennen, wie es Scherer getan hat, und Tell einen Märchenhelden, wie es Kern tut, so wäre dagegen nichts zu sagen, wenn es eben nur bedeuten soll, daß sie handelnde Personen in einer mit mancherlei märchenhaften Zügen reich geschmückten Überlieferung sind. Ist aber die Meinung, die Triebfedern des Handelns, wie sie uns das Stück vorführt, seien von der Art, daß wir sie rein menschlich nicht verstehen können, sondern zu ihrer Beurteilung eine Märchenwelt brauchen, so muß ich entschieden widersprechen. Ich meine, daß Tells Handlungen

im dritten wie im vierten Akte durchaus auf Seelenvorgängen beruhen, wie sie sich bei „tüchtigen und natürlich empfindenden Menschen" finden,*) und daß sie deshalb auch für alle Zeiten innere Wahrheit behalten; ich kann also keineswegs zugeben, daß diese ganze Darstellung nur einer „kräftigen Erregung der Phantasie" diene, sondern erkenne in ihr ebensogut einen „Spiegel des wirklichen Lebens" wie in den ebenfalls das gewöhnliche Maß überschreitenden Vorgängen, die andere Tragödien, Antigone, Othello, Macbeth, uns vorführen.

Ob es mir hierdurch gelungen ist, den erwähnten psychologischen und sittlichen Einwürfen wenigstens insoweit zu begegnen, daß die Gegner wenn auch nicht überzeugt werden (denn das ist in solchen Dingen sehr selten), aber doch die Zulässigkeit einer anderen Auffassung einräumen, ist immerhin unsicher. Nicht zweifelhaft dagegen ist, daß in der Bewunderung der dichterischen Kraft, die diese Szenen geschaffen hat, alle Urteilsfähigen übereinstimmen. Ich weiß wenige Auftritte, die auf der Bühne immer von neuem ihres mächtigen, spannenden, atemversetzenden Eindruckes so sicher sind wie gerade diese beiden. Auf die meisterhafte Art, mit der die Stufenfolge in Tells Gemütsstimmung von der natürlichen „Untertänigkeit" an, durch Angst und Verzweiflung, Schwäche und Auflodern, bis zum festen todesverachtenden Trotze hin dargestellt wird, ist schon oben hingewiesen worden. Wie vortrefflich und staunenswert dramatisch ist ferner Walther Tell verwendet, von seinem ersten so verhängnisvollen Worte: „Und das muß wahr sein, Herr — 'nen Apfel schießt der Vater dir vom Baum auf hundert Schritte," das uns den natürlichen kindlichen Stolz auf den Vater höchst ansprechend veranschaulicht, bis zu seinem letzten zitternden Schmerzenslaut: „O Vater! Vater! lieber Vater!" Der kindliche Ton, der aus seinen Worten klingt, erhöht un-

*) Kern, S. 19.

gemein das Rührende der Szene.*) Ich erinnere nur noch an die beiden Zeilen, die uns zeigen, wie er „mit dem sicheren Instinkt des kindlichen Gemüts“ (Schröder) den Tyrannen durchschaut; es ist sein Wort an Walther Fürst: „Großvater, knie nicht vor dem falschen Mann,“ und an Tell selbst: „Er glaubt dir's nicht, er denkt uns zu verderben, — dem Wütrich zum Verdrusse schieß und triff!“ Und wie frisch und fröhlich ist sein mutiges: „Vater, schieß zu, ich fürcht mich nicht,“ das für Tells Entschluß den letzten entscheidenden Druck abgiebt.

Dies alles hat wohl in seiner Vortrefflichkeit niemals verkannt werden können. In der Zeitschrift „Isis“ (Zürich, März 1805**) äußert ein Beurteiler, der sich ausdrücklich als einen Schweizer bezeichnet, seine Bewunderung über gewisse Szenen unseres Stückes. „Die herzangreifendste,“ sagt er, „ist die letzte des dritten Aufzuges, und besonders die vorgeschriebene Pantomime, da Tell seinen Sohn erblickt, welcher ihm den durchschossenen Apfel darbringt. Hätt ich von Schillers Werke nichts als diese Pantomime gelesen, ich würde in ihm den größten unsrer Dichter geahnet haben, welcher der Natur in ihren geheimsten Wegen nachfliegt.“ Wie geschickt auch im übrigen die Führung der Szene ist, wie sich Schillers Kunst in der Leitung einer großen Anzahl von Personen, die oben beim Wallenstein in einzelnen Beispielen besprochen wurde, auch hier wieder zeigt, bedarf keiner Ausführung. Besonders ist oft und mit Recht hervorgehoben worden, wie er den eigentlichen Vorgang des Apfelschusses durch die heftigen Reden zwischen Rudenz und Geßler aufs glücklichste zu decken gewußt hat, wodurch er nicht nur dem Schauspieler seine Sache sehr erleichterte, sondern auch das Wunder bewirkte, daß das lang Erwartete und allseitig Vorbereitete nun doch mit dem vollen, schlagenden Eindruck der Überraschung auftritt.

---

*) Die eine Zeile „Er wird nicht fehlen auf das Herz des Kindes“ scheint mir etwas aus der natürlichen Ausdrucksweise herauszutreten.

**) Braun, Schiller im Urteile seiner Zeitgenossen. III, 428 ff.

Ebenso hohes Lob verdient dramatisch die Szene in der hohlen Gasse; ich habe oben (S. 132) Vischers bewunderndes Wort darüber angeführt. Schiller hat hier, was er seit den Räubern vermieden hatte, Pferde auf die Bühne gebracht. Es hat dies immer für die Aufführung etwas Bedenkliches und kann unter Umständen an der unberechenbaren Art oder Unart des Vierfüßlers einen kleinen Schaden nehmen. Die Bühnenleitungen pflegen dem daher so viel als möglich aus dem Wege zu gehen und lassen die Pferde, wo es irgend angeht, draußen; so in den Räubern und auch in der Apfelschußszene, wo ebenfalls vom Dichter „Geßler zu Pferd" angegeben ist. Aber hier, in der hohlen Gasse, ist dies unmöglich, nicht nur wegen der Armgart, die von Geßlers Pferd spricht und ihm in die Zügel greift, sondern auch wegen des ganzen Charakters der Szene, indem der äußere ritterliche Stolz in Geßlers Erscheinung seinem Übermut, seinem Hinwegsehen über die Flehenden, seiner Verachtung des Volkes augenscheinlich noch mehr Nachdruck verleiht und zu seinem jähen Sturze einen desto wirksameren Gegensatz bildet. Was Hettner hiergegen so aufbringt, daß er sich in eine höchst drollige Entrüstung hineinredet und es einen „rohen Theatereffekt," einen „störenden Zug" nennt, der „über die Grenze stilvoller Kunst hinausschreite," ist mir unverständlich; es wird doch nur darauf ankommen, ob sich die äußere Schwierigkeit bewältigen läßt, und dies ist, so oft ich die Szene auf der Bühne gesehen habe, immer in ausreichendem Maße geschehen.

Auch diese Szene zeigt auf Schritt und Tritt, daß Schiller recht hatte, wenn er am 12. April 1804 an Körner schreibt, er fühle, daß er „nach und nach des Theatralischen mächtig werde," ein Wort, das uns (ein Jahr vor seinem Tode und nach Vollendung seines letzten Werkes!) mit schmerzlicher Wehmut berührt. Wunderbar wirkungsvoll ist alles angeordnet, ich will nur zwei Punkte besonders hervorheben: wie weiß er uns auf die Ankunft Geßlers zu spannen! Zunächst schlägt gleich die erste Zeile des Monologs „Durch diese hohle Gasse muß er kommen" den erwartungsvollen Ton des Ganzen vortrefflich an. Dann fragt

der Flurſchütz nach längerem Geſpräch den Tell, der wiederholt unruhig nach der Höhe des Weges ſieht: „Ihr wartet hier auf jemand?“ Tells einſilbige Antwort: „Das tu' ich“ rückt uns den Erwarteten ſofort wieder ſtark in die Phantaſie. Aber damit nicht genug: es kommt ein Wanderer und bringt die fälſchliche Meldung, der Vogt komme nicht, weil das große Waſſer alle Brücken zerriſſen habe; der Eindruck dieſer Nachricht, bei der ſich Tell erhebt, wird noch durch Armgart geſteigert, die ſo dringend auf Geßler lauert. Und nun eilt plötzlich Frießhardt herbei: „Man fahre aus dem Weg, mein gnäd'ger Herr, der Landvogt, kommt dicht hinter mir geritten.“ Tell verſchwindet und Geßler kommt dahergeritten, wir wiſſen es, in den gewiſſen Tod.

Eine zweite dramatiſch unvergleichlich wirkſame Erfindung iſt ſodann die Hochzeit des „Kloſtermeiers von Mörliſchachen.“ Giebt ſie zuerſt nur zu den allgemeinen, für die Stimmung des Ganzen höchſt bezeichnenden Bemerkungen Anlaß: „Hier wird gefreit und anderswo begraben,“ „Und oft kommt gar das eine zu dem andern,“ „Ein ernſter Gaſt ſtimmt nicht zum Hochzeithaus,“ ſo muß ſie nachher noch weit bedeutſameren Zwecken dienen. Denn das Zurückkommen des Hochzeitszuges, welches Geßlers Knechte hindert, ſchnell auf den Befehl ihres Herrn zur Stelle zu ſein, iſt der äußere Anlaß, daß dieſer ſeine letzten, tyranniſchen Worte ausſtößt, die dann ſo plötzlich durch Tells Geſchoß abgeſchnitten werden. Und wie furchtbar iſt vor allem ſchließlich der Gegenſatz des im Blut liegenden Wüterichs, den alle „mit fühlloſem Grauſen“ umſtehen, zu der fröhlichen Muſik, die inzwiſchen ahnungslos weiterſpielt. Der Augenblick, wo auf Rudolfs des Harras Ruf: „Raſt dieſes Volk, daß es dem Mord Muſik macht? Heißt ſie ſchweigen!“ die hochzeitlichen Klänge plötzlich ſchrill abbrechen, geht den Zuhörern durch Mark und Bein, wenn anders die Ausführung der Abſicht des Dichters entſpricht.

Dagegen will ich nicht verhehlen, daß eine Stelle vorhanden iſt, wo das Streben nach dramatiſcher Wirkung meines Erachtens zu einem unwahren theatraliſchen Effekt geführt hat, ich meine Tells drei Zeilen:

„Du kennst den Schützen, suche keinen andern!
Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld
Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden."

Ich würde als Theaterdirektor die Worte unbedenklich streichen. Sie sind erstens für Tells Charakter häßlich, denn es ist ein leeres, zweckloses Prahlen gegen den Toten, und sie schädigen außerdem sogar die Gewalt des Eindrucks, den sie erhöhen sollen. Wir wissen ja ganz genau, daß Tell den Augenblick sicher erspäht. Geßler sinkt vom Pferde, und das Wort des Sterbenden: „Das ist Tells Geschoß" ist von so mächtiger Wirkung, führt uns so schlagend und unwiderstehlich die Macht der Nemesis vor die Seele, deren Wirkung wir hier erkennen sollen, daß jenes kahle Selbstlob des Helden recht dagegen abfällt; die Illusion ist plötzlich vorbei, wir empfinden das Theater. Hier durfte nur die Tat sprechen, nicht das Wort.

Aber je mehr ich diese ganze Darstellung von Tells Tat bewundere und ihre Motivierung psychologisch und sittlich für vortrefflich halte, desto weniger kann ich es gerechtfertigt finden, daß Schiller im fünften Akte die Parricidaszene hinzufügte, die den Anschein erweckt, als sollte durch die Gegenüberstellung des Kaisermörders und des Rächers der Unschuld nun erst die Tat unter die richtige Beleuchtung gerückt werden. Man erinnert sich, daß Eckermann (II, 213) erzählt, Goethe habe die Szene einen „kaum begreiflichen" Fehler genannt und hinzugefügt: „Allein Schiller war dem Einfluß von Frauen unterworfen wie andere auch; und wenn er in diesem Falle so fehlen konnte, so geschah es mehr aus solchen Einwirkungen als aus seiner eigenen guten Natur." Das bezieht sich auf Schillers Frau, denn seine Tochter Emilie von Gleichen bezeugt ausdrücklich: „Diese Szene wurde von Charlotte von Schiller verlangt."*) Freilich würde der

*) „Charlotte von Schiller und ihre Freunde." III, S. 67. — Düntzer muß diese Stelle nicht gekannt haben, sonst könnte er Goethes Angabe nicht so entschieden zurückweisen und behaupten, „Schillers Gattin und

Dichter dies „Verlangen“ nicht erfüllt haben, wenn er es nicht für berechtigt gehalten hätte. Dies hat er aber ohne Zweifel getan; denn in einem Briefe an Iffland vom 14. April 1804 nennt er „die Einführung des Parricida“ ausdrücklich unter den Punkten, in denen er „nicht nachgeben könne,“ weil „der Kasus,“ wie er sagt, „vor das poetische Forum gehöre“ und er „darüber keinen höheren Richter als sein eigenes Gefühl erkennen könne.“ Höchst auffallend ist dabei der Widerspruch mit Eckermanns Darstellung, denn er fügt hinzu: „Auch Goethe ist mit mir überzeugt, daß ohne . . . die persönliche Erscheinung des Parricida der Tell sich gar nicht hätte denken lassen.“ Wer irrt sich nun hier, Schiller oder Eckermann? Wahrscheinlich keiner von beiden, sondern wir haben nur einen neuen Beweis, wie unzuverlässig Goethes Erinnerungen in solchen Dingen nach einem Vierteljahrhundert zuweilen sind. Übrigens war auch Körner mit der Szene einverstanden und meinte (17. März 1804), Parricida „trage als Gegenstück des Tell am Schlusse viel zur Befriedigung bei.“ Sonst aber hat man von Anfang an mehrfach Anstoß daran genommen. Ich führe nur den Schweizer Kritiker aus der Isis (März 1805) an, der sich dahin äußert, der Dichter führe den Kaisermörder nur deswegen nach Uri, um „dem Tyrannenmord eine Apologie zu halten,“ Johann müsse die „Armesünder-Gestalt“ annehmen, damit Tell sich neben ihm desto hochherziger brüsten könne. „Das alles,“ fährt er fort, „war Überfluß. Tells Tat war durch sich selbst schon gerechtfertigt; sie wird durch den gewaltsam herbeigeführten Kontrast weder größer noch kleiner; ja Schiller verfehlte seinen Zweck so sehr, daß zuletzt der arme Johann mehr Teilnahme und Mitleiden einflößt, als es für den Tell vorteilhaft ist.“ Das ist ohne Zweifel richtig geurteilt; die Szene schlägt geradezu in das Gegenteil ihres Zweckes um. Wenn die Tat

---

Schwägerin, an welche hier allein zu denken wäre, hätten keinen Einfluß auf seine dichterischen Entwürfe gehabt,“ und der größte Teil der Szene „dürfte am wenigsten einem zarten Frauengemüt sich empfehlen.“

des Kaisermordes bloß berichtet wurde, so wäre es keinem Leser eingefallen, sie irgend mit Geßlers Tode zu vergleichen, da beides, sittlich betrachtet, auch nicht einmal eine entfernte Ähnlichkeit hat, denn dem Herzog von Schwaben mangelt alles, was Tell zu seiner Tat nötigt. Aber die gewaltsame Herbeiziehung der Vergleichung nimmt uns die Unbefangenheit, man merkt zu deutlich die Absicht, um nicht verstimmt zu werden, zumal diese Absicht so augenscheinlich überflüssig ist. Aber das schlimmste ist, daß Tells Charakter dadurch leidet. Worte wie diese:

„Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,
Verfluche dich und deine Tat!"

klingen, und wenn sie noch so innerlich berechtigt und unwidersprechlich wahr sind, wie sie es in der Tat sind, unter allen Umständen zu sehr an die Selbstbespiegelung des Pharisäers an, als daß sie uns nicht verdrießen müßten; und nun gar gegen einen Flehenden, Verzweifelnden, der sich ihm in der Angst der Seele naht, ist es von unerträglicher Härte, wenn wir hören müssen:

„Fort! Wandle deine fürchterliche Straße,
Laß rein die Hütte, wo die Unschuld wohnt!"

Es ist wahr, er erbarmt sich seiner nachher, und dieser Teil der Szene ist von großer und ergreifender Schönheit, sowie auch die Einführung des Mönchs, seine Begegung mit Hedwig und den Kindern außerordentlich wirksam ist, aber der Eindruck des Ganzen ist und bleibt unerfreulich. Die Bedenken, die wir gegen die Szene vom Standpunkte der dramatischen Einheit erheben mußten, werden durch diese Betrachtungen noch wesentlich verstärkt.

4. Die anderen Charaktere.

Einer eingehenden Besprechung bedarf keine der übrigen Persönlichkeiten, durch die die Handlung des Stückes zustande kommt. Neben den beiden Hauptpersonen der Tellhandlung, Tell und Geßler, stehen in zweiter Linie die drei Landleute, die

den Bund schließen, Walther Fürst, Stauffacher, Melchthal. Sie sind mit festen Strichen anschaulich und höchst glaubhaft vergegenwärtigt, alle drei bieder, tapfer, einfach; der Greis vorsichtig, zuweilen etwas ängstlich, rücksichtnehmend; der Mann tatkräftig, unerschrocken und nicht ohne den Zug einer bedeutenderen Natur, in Wort und Gedanken; der Jüngling leidenschaftlich, rasch entflammt, wo's gilt verwegen. Dabei sind die Figuren keineswegs bloß allgemein gehalten, sondern sie tragen das deutliche landschaftliche Gepräge an sich, welches uns überzeugt, daß diese Männer eben nur hier, auf schweizerischem Boden gewachsen sein können. Sehr begeistert ist gerade in dieser Beziehung das Lob jenes schweizer Beurteilers, das um so schwerer wiegen möchte, als er sonst auch mit Bedenken und selbst mit Tadel durchaus nicht kargt. Er sagt, nicht in betreff dieser drei Charaktere, sondern allgemein: „Das Schwerste, Größte, am unnachahmlichsten Gelungene sind die Charaktere in diesem Schauspiel. Von allen, welche Schiller jemals erfand, sind die im Wilhelm Tell die wahrsten. Man kann von ihnen nicht sagen, sie seien erfunden, nein, sie sind treu und rein mit sicherer Hand unmittelbar aus der Natur geschöpft. Man würde schwören, Schiller habe seines Lebens größten Teil in Schwyz oder Uri gelebt, unter dem einfachen, anmaßungslosen und doch so kraftvollen Hirtengeschlecht. So sind diese wenig gekannten Älpler in den Stunden der Not und politischer Stürme, so denken, so handeln sie."

Von den beiden Vertretern des schweizerischen Adels ist der alte Attinghausen, der in die Handlung nur wenig eingreift, eine ehrwürdige, stets ansprechende Gestalt. Auf die verschiedenen Schwächen in dem Bilde des jungen Rudenz ist schon oben hingewiesen worden. Viel kräftiger und selbständiger ist Bertha gehalten, doch kann man trotzdem nicht sagen, daß der Leser eigentlich für sie erwärmt werde; sie bleibt eine fremde Gestalt und verliert sogar merklich durch die Unbedeutenheit ihres Liebhabers.

Was die beiden schweizerischen Frauen betrifft, so tritt

Gertrud in der einen Szene, die der Dichter ihr nur widmen konnte, ungemein bedeutend, ja heroiſch heraus, wie oben ſchon beſprochen. Tells Gattin Hedwig war von vornherein als ein Gemüt von etwas größerer Weiche nahe gelegt, ſchon weil ſie Mutter iſt, gegenüber der kinderloſen Gertrud; auch durfte ſie nicht als eine Wiederholung der einmal durch die Überlieferung gegebenen Stauffacherin erſcheinen. Darum kann man ſie aber nicht „weichlich“ ſchelten. Daß ſie im fünften Akte, als ſie ihres Mannes Hand ergreift, die Menſchenblut vergoſſen hat, einen Augenblick erſchrickt und ſeiner „herzlichen und mutigen“ Zuſprache bedarf, können wir von einem weiblichen Herzen nicht anders erwarten und würden dieſen Zug nicht entbehren wollen. Der Gedanke kommt ihr ja auch erſt, nachdem ſie ihn ſchon innig umarmt hat, und wie ſchnell überwindet ihre Liebe dieſe ſo natürliche Regung. Ungerecht iſt ihr Schmerz gegen ihren Mann, wenn ſie IV 2 ausruft:

„O rohes Herz der Männer! Wenn ihr Stolz
Beleidigt wird, dann achten ſie nichts mehr,
Sie ſetzen in der blinden Wut des Spiels
Das Haupt des Kindes und das Herz der Mutter.“

Denn es hat ſich durchaus nicht um „die Wut des Spieles,“ ſondern um den furchtbarſten Ernſt, um Tod und Leben gehandelt, Tell hat nicht ſeine Ruhmſucht befriedigen, ſondern ſich und ſein Kind löſen wollen. Indes auch dieſe Ungerechtigkeit iſt ihrem erregten Muttergefühle zu verzeihen und zudem dadurch begreiflich, daß ſie den wahren Sachverhalt offenbar nicht genau kennt: jene Drohung „Du ſchießeſt oder ſtirbſt mit deinem Knaben“ iſt ihr augenſcheinlich unbekannt, und ſie iſt ſogar geradezu irregeführt durch Melchthals recht wenig zutreffende Bemerkung: „Frau, wüßtet ihr, wie ihn der Vogt gereizt.“ Nicht das „Reizen“ Geßlers hat Tell beſtimmt, ſondern der Notzwang der Umſtände. (Beiläufig bemerkt, ein vortrefflicher, feiner Zug, dieſe falſche Auffaſſung, in der Charakteriſtik des leidenſchaftlichen Jünglings!) Freilich kann ſie den Mut ihres

Mannes nicht verstehen, wenigstens in ihrer ersten Erregung nicht. „Kann ich vergessen," ruft sie aus,

„Wie's hätte kommen können? Gott des Himmels!
Und lebt' ich achtzig Jahr, — ich seh den Knaben ewig
Gebunden stehn, den Vater auf ihn zielen,
Und ewig fliegt der Pfeil mir in das Herz."

Die Worte bestätigen zunächst, daß sie über den Vorgang nur mangelhaft unterrichtet ist, und zeigen zugleich, wie geschäftig ihre eigene Phantasie in der schreckbaren Ausmalung des Bildes ist; denn daß der Knabe „gebunden" gestanden habe, kann ihr doch niemand erzählt haben. Im übrigen aber beweisen sie weder, daß sie zu schwächlichen Gemütes sei, noch daß Tells Tat für einen Vater unmöglich sein müßte. Es ist beides vortrefflich, weil beides natürlich ist, daß sie so fühlt und spricht, und daß er so handelt. Als sie ihn im fünften Akte wiedersieht, hat sie auch diese Schwäche, die dem Mutterherzen so wohl ansteht, völlig überwunden.

Die andern Landleute, die sich durchweg als eigentliche Nebenpersonen darstellen, sind soweit ins einzelne gezeichnet und individuell belebt, als es die Handlung erfordert und zuläßt. Ein wenig aus der Menge heraus treten Baumgarten aus Unterwalden, sodann in der Rütliszene der Alt-Landammann Itel Reding aus Schwyz und der Pfarrer Rösselmann*) aus Uri. Die beiden Wächter am Hut sind mit einem glücklichen Anflug von Humor, etwa wie Deveroux und Macdonald, nur der Lage entsprechend harmloser gehalten: Leuthold der Gutmütige, der gern ein Auge zudrückt, den es erbarmt, wenn er Tell binden muß; und Frießhardt, der Harte, Grießgrämliche,

*) Bezeichnend für den Geist der damaligen Berliner „Königlich privilegierten Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen" ist die Bemerkung in einer Besprechung unseres Stückes vom 10. Julius 1804: „Der Pfarrer Rösselmann ist eine nicht nur sehr überflüssige, sondern auch dem wahren Geist der Handlung sehr nachteilige Person, weil der Bund der Eidgenossen notwendig um so mehr Achtung einflößt, je mehr er moralisch und je weniger er religiös ist."

der sich von dem andern einen „dienstfertigen" Schurken" schelten lassen muß, der wackre Männer gern ins Unglück brächte. Im ganzen zeichnet sich unser Stück, während es ihm an Charakteren von solcher Tiefe und Bedeutung, wie etwa Wallenstein, König Philipp, Johanna mangelt, durch eine Fülle lebensvoller Gestalten und einzelner naturwahrer Züge aus. Dies ist ohne Zweifel eine Folge von der Art, wie Schiller gerade bei diesem Gegenstande seine Quellen, vor allem Tschudi mit seinem treuherzigen, „herodotischen, ja fast homerischen" Ton der Erzählung benutzen konnte, aus der seine Phantasie einen unerschöpflichen Reichtum von einzelnen, Land und Leute bezeichnenden Zügen aufnahm und dichterisch gestaltete.

5. Die Darstellung.

Als bei den ersten Aufführungen in Weimar das wunderbare Erfassen der Schweizer Sitte, Natur und Sprache in unserm Stücke gerühmt wurde, soll, wie Böttiger in der Minerva für 1815 berichtet, Johannes von Müller geäußert haben, daß „wer nur an sich mit göttlichen Gaben ausgerüstet sei und dann in Luthers Bibelübersetzung die patriarchalische Geschichte und die Bücher Samuelis fleißig studiert, übrigens aber in Beziehung auf die Schweiz des herrlichen und in seiner Art nie erreichten Tschudi eidgenössische Geschichte in der Kraftsprache des sechzehnten Jahrhunderts in sich aufgenommen habe, wohl ohne weitere Offenbarung dies so treffen könne." Trotzdem war dies durchaus nicht etwas Leichtes oder Selbstverständliches, auch haben die hier von Müller, wenn Böttgers Bericht wahr ist*), namhaft gemachten Hilfsmittel Schillern keineswegs genügt, sondern er hat, wenn auch Tschudi weitaus in erster Linie steht, noch eine ganze Reihe anderer Werke zu eben diesem Zwecke studiert. Diese

*) Düntzer macht S. 114 darauf aufmerksam, daß Johannes von Müller jedenfalls bei der ersten Aufführung des Stückes nicht in Weimar gewesen sein kann. Böttigers Worte sind also wieder mindestens ungenau.

sind zuerst von Joachim Meyer mit großer Sorgfalt ausgespürt und in seiner mustergiltigen Schrift: „Schillers Wilhelm Tell, auf seine Quellen zurückgeführt. Nürnberg 1858" nachgewiesen worden, so daß späteren Forschern nur noch eine kleine Nachlese übrig blieb, unter denen namentlich Düntzer zu nennen ist. Mit welchem eingehenden Fleiß Schiller sich bemühte, aus diesen Quellen „Lokalfarben" für seine Dichtung zu gewinnen, zeigen unter andern die Auszüge, die er sich daraus machte, und von denen Goedeke im Vorwort zum vierzehnten Bande der historisch-kritischen Ausgabe einige Blätter mitgeteilt hat; man kann es mit Düntzer nur bedauern, daß sie nicht vollständig veröffentlicht sind, da sie einen höchst anziehenden Einblick in die Werkstatt des Dichters geben. Wir erkennen daraus, wie wir in unserm Stücke fast auf Schritt und Tritt den festen Boden echtester, „realster" Wirklichkeit unter den Füßen haben. Da ein Nachweis aller solcher Beziehungen dem Zwecke dieses Buches fernliegt, so begnüge ich mich damit, nur für die ersten Zeilen des Stückes eine Zusammenstellung zu geben, die lediglich den Zweck hat, dem Leser an einem kleinen und übersichtlichen Beispiel eine Vorstellung von der im Sammeln wie im Verbinden und Gestalten gleich bewunderungswürdigen Tätigkeit Schillers darzubieten. Im übrigen kann ich nur auf die genannten Werke verweisen, die den Gegenstand eingehend und vollständig behandeln.

Gleich das Lied des Fischerknaben „Es lächelt der See, er ladet zum Bade" beruht auf einer in Scheuchzers „Naturgeschichte des Schweizerlandes" (Zürich 1706) berichteten Sage von der „Eigenschaft eines gewissen Sees, daß er schlafende Menschen anzieht," die daselbst mit den Worten schließt: „Es sind noch mehr Leute im Leben, welche auch bei diesem See eingeschlafen, und da sie erwachten, schon mit ihren Füßen in dem Wasser gewesen." Zu dem Liede des Hirten und des Alpenjägers sowie zu dem folgenden Gespräch der Landleute vergleiche man zunächst einige der „Excerpte" Schillers aus Johannes von Müllers „Geschichte schweizerischer Eidgenossenschaft" und Fäsis „Staats-

und Erdbeſchreibung der Helvetiſchen Eidgenoſſenſchaft.“ Wir leſen da: „Die Herde fährt zu Berg — Meiſter Hirt.“ — „Anblick von oben, wenn man über den Wolken ſteht. Die Gegend ſcheint wie ein großer See vor einem zu liegen, Inſeln ragen daraus hervor: öffnen ſich die Wolken irgendwo, ſo kann man ins menſchenbewohnte Tal auf Häuſer und Kirchen hinabſehen.“ — „Gemſen weiden geſellſchaftlich — Vorgeiß pfeift, wenn Gefahr iſt.“ — „Vorboten des Regens. Schwalben fliegen niedrig, Waſſervögel tauchen unter, Schafe freſſen begierig Gras, Hunde ſcharren die Erd' auf, Fiſche ſpringen aus dem Waſſer heraus — der graue Talvogt kommt — wenn der und der Berg eine Kappe auf hat, ſo wirf die Senſe hin und nimm den Rechen. — Der Firn brüllt.“ — Dazu ferner folgende Stellen aus jenen Schriftſtellern ſelbſt: Scheuchzer I, 342: „Fontes majales, Maybrünnen ſind ſolche Waſſer, welche nicht ordentlich das ganze Jahr hindurch fließen, ſondern in dem Mayen gemeiniglich hervorquellen und dann im Herbſtmonat ſich wiederum verlieren.“ — „Eine beſondere Betrachtung verdienen die Wetter-, Wind-, Atem- und Luftlöcher, gewiſſe Höhlen oder Bergſpälte, aus welchen zu gewiſſen Zeiten kalte Winde oder Luft herblaſen. Zu dieſen Windlöchern gehen die Einwohner hoher Alpen aus vielfältiger Erfahrung, gleich als zu oraculis hin, wenn ſie wiſſen wollen, wie das Wetter beſchaffen oder ſich anlaſſen werde.“ — Ebel „Gebirgsvölker“ I, 152: „Derjenigen Kuh, welche gewöhnlich am weiteſten geht, hängt der Senn eine Glocke an; kommt dieſe an, ſo weiß er dann ſogleich, daß alle übrigen ſchon verſammelt ſind.“ — Ebenda 151: „Es iſt auffallend, wie voll Stolz und Selbſtgefühl die mit Glocken gezierten Kühe einhertreten, und wer ſollte es glauben, daß dieſe Tiere ihren Rang fühlen und von Eitelkeit und Eiferſucht geplagt werden. Wird der großen Glockenträgerin, welche die Sente führt, ihr Schmuck genommen, ſo zeigt ſich ihr Schmerz über die erlittene Kränkung ſehr deutlich. Sie ſchreit beſtändig, frißt nicht und fällt ab; ja ſie läßt an der glücklichen Nebenbuhlerin, welche ihr die Ehre des Vorzuges geraubt hat, ihre

volle Rache aus, indem sie dieselbe mit den Hörnern stößt, sticht und aufs tödlichste so lange verfolgt, bis sie die Glocke entweder wieder erhält oder weggeschafft wird."

Von der Art, wie Schiller die Erzählung Tschudis benutzt hat, kann natürlich nur eine genaue Vergleichung im einzelnen eine Vorstellung geben. Der Wortlaut des alten Chronisten ist bei Joachim Meyer und bei Weber abgedruckt,*) teilweise auch bei Ideler „Die Sage vom Schuß des Tell. Berlin 1836." Düntzer giebt eine sehr genaue Übersetzung in die heutige Sprache. Auf diese Bücher verweise ich auch hier jeden, der sich den ganz eigenen Genuß bereiten will, den es gewährt, diese schlichte Erzählung zu lesen und dabei, Schillers Darstellung immer genau im Gedächtnis, überall Züge, Worte, Wendungen zu gewahren, die er benutzte, so daß man auf diese Weise die Auffassung des Dichters, als er seine Quelle las, sich vergegenwärtigen und gewissermaßen in sich nacherschaffen kann. Nur einen kürzeren Abschnitt lasse ich hier zur unmittelbaren Vergleichung im Wortlaute folgen, nämlich die Erzählung vom Apfelschuß, die für Schillers Verfahren am bezeichnendsten sein dürfte und wohl jedem Leser willkommen ist. Sie lautet:

„Darnach am Sonntag nach Othmari was der 18. Wintermonats, gieng ein redlicher frommer Land-Mann von Uri, Wilhelm Tell genant (der ouch heimlich in der Pundts-Gsellschafft was) zu Altorf etlichmal für den uffgehenckten Hut und tett Im kein Reverentz an, wie der Land-Vogt Geßler gebotten hat; das ward Ime Land-Vogt angezeigt. Also morndes darnach am Montag berufft Er den Tellen für sich, fragt In trutzlich, warumb er sinen Gebotten nit gehorsam wäre und dem Künig ouch Ime zu Verachtung dem Hut kein Reverentz bewisen hette? Der Tell gab Antwurt: Lieber Herr, es ist ungevärd und nit uß Verachtung geschechen, verzichend mirs, wär ich witzig, so hieß ich nit der Tell, bitt umb Gnad, es soll nit mer geschechen. Nun was der Tell ein guter Armbrust-Schütz, daß man In

*) Ebenso im fünften Bande meiner Schillerausgabe, S. 514 ff.

beſſer kum fand, und hat hübſche Kind, die Im lieb warend, die beſchickt der Land-Vogt und ſprach: Tell, welches under denen Kinden iſt dir das liebſt? Der Tell antwurt: Herr, ſi ſind mir alle glich lieb. Do ſprach der Land-Vogt: Wolan Tell, du biſt ein guter verruempter Schütz, als ich hör, nun wirſt du din Kunſt vor mir müſſen beweren und diner Kindern einem ein Oepffel ab ſinem Houpt müſſen ſchießen, darumb hab eben Acht, daß du den Oepffel treffeſt, dann triffſt du In nit des erſten Schutzes, ſo koſt es dich din Leben. Der Tell erſchrack, bat den Land-Vogt umb Gottes willen, daß Er Ine des Schutzes erließe, dann es unnatürlich wäri, daß Er gegen ſinem lieben Kind ſolte ſchießen, Er wölt lieber ſterben. Der Land-Vogt ſprach: Das muſt du tun, oder du und das Kind ſterben. Der Tell ſach wol, daß Ers tun muſt, bat Gott innigklich, daß er In und ſin lieb Kind behüte. Nam ſin Armbruſt, ſpinn es, legt uff den Pfyl, und ſtackt noch ein Pfyl hinden in das Göller, und legt der Land-Vogt dem Kind (das nit mer dann 6 Jar alt was), ſelbs den Oepffel uff ſin Houpt. Alſo ſchoß der Tell dem Kind den Oepffel ab der Scheitlen des Houpts, daß Er das Kind nie verletzt. Do nun der Schutz geſchechen was, verwundert ſich der Land-Vogt des meiſterlichen Schutzes, lobt den Tellen ſiner Kunſt und fragte Ine, was das bedüte, daß er noch ein Pfyl hinden ins Göller geſteckt hette? Der Tell erſchrack aber, und gedacht die Frag bedütet nützit Guts, doch hett Er gern die Sach glimpfflich verantwurt, und ſprach: Es wäre alſo der Schützen Gewonheit. Der Land-Vogt merckt wol, daß Im der Tell entſaß, und ſprach: Tell, nun ſag mir frolich die Warheit, und furcht dir nützit darumb, du ſollt dins Lebens ſicher ſin, dann die gegebene Antwurt nimm ich nit an, es wird etwas anders bedüt haben. Do redt Wilhelm Tell: Wolan, Herr, ſidmalen Ir mich mins Lebens verſichert habend, ſo will ich üch die grundlich Warheit ſagen, daß min entliche Meinung geweſen, wann ich min Kind getroffen hette, daß ich üch mit dem andern Pfyl erſchoſſen und one Zwifel üwer nit gefält wolt haben. Do der Land-Vogt das hört, ſprach Er: Nun wolan Tell, Ich

hab dich dins Lebens geſichert, das will ich dir halten; diewil ich aber din böſen Willen gegen mir verſtan, ſo will ich dich füren laſſen an ein Ort, und alda inlegen, daß du weder Sunn noch Mon niemerme ſechen ſolt, damit ich vor dir ſicher ſig. Hieß hiemit ſine Diener In fachen und angentz gebunden gen Flülen füren."

Wir ſehen hier, wie Schiller zwar die für das Drama notwendigen Änderungen vornahm, alſo die Handlung auf einen und denſelben Tag zuſammenzog, den Knaben gleich von vornherein anweſend ſein ließ*), ihn auch im Alter etwas höher nahm u. dergl., ſich im übrigen aber mit außerordentlicher Genauigkeit an ſeine Vorlage hielt und ſich keinen der dort gegebenen naturwüchſigen und bezeichnenden Züge entgehen ließ. Nur durch ein ſo eingehendes Studium und liebevolles Verſenken in den Geiſt des Landes und der Zeit konnte es ihm gelingen, ſeinem Stücke jenen eigenartigen ſchweizeriſchen „Erdgeruch" zu geben, der uns von jeder Seite ſo kräftig und unverfälſcht anweht, und der ſelbſt den mehrerwähnten Iſis-Kritiker, dem hierüber als geborenem Schweizer gewiß ein Urteil zuſteht, zu dem Geſtändnis nötigte: „Man begreift es kaum, wie ein Mann, der die Schweiz vielleicht nie oder nur auf kurze Zeit ſah, vermöge ſeines Genies ſich in die Denkart jedes einzelnen dieſer Menſchen individualiſieren konnte. Wie er ihre Sprache lernte und die Bilder teils aus dem häuslichen Leben, teils aus der politiſchen Verfaſſung entlehnt, deren ſie ſich bedienen. Ich verſtehe unter dieſen Bildern nicht jene leicht zu machenden Anſpielungen auf Alpen, Gletſcher u. ſ. w., ſondern jene metaphoriſchen Redensarten, die unter ſchweizeriſchen Landleuten noch immer gäng

*) In der Zeitſchrift „Gymnaſium" (16. Septbr. 1891) bemerkt J. Riehemann, Geßlers Frage, welchen der Knaben Tell am meiſten liebe, ſei bei Schillers Anordnung nicht recht verſtändlich; denn Geßler könne doch kaum die Abſicht haben, bei einer andern Antwort Tells erſt deſſen zweiten Sohn herbeiholen zu laſſen. Indes unmöglich wäre dies doch gewiß nicht; und bei der Antwort, wie ſie einmal lautet, kann ſolches Bedenken wohl nicht aufkommen. Jedenfalls tat Schiller recht, daß er weder die boshafte Frage noch die echt väterliche Antwort opferte.

und gäbe ſind, wie z. B. Tells: Ein jeder wird beſteuert nach Vermögen.“ Insbeſondere lobt er außerdem die Auftritte im Edelhof zu Attinghauſen, die „kein Schweizer ohne Bewegung des Herzens leſen könne.“

Das Bewunderungswürdige iſt nicht ſowohl, daß der Dichter alle dieſe Züge aus ſeinen Quellen auflas, denn das könnte wohl auch bloß Fleiß und Verſtand zuwege bringen; aber wahrhaft genial iſt die Art, wie er ſie zu einem Ganzen verwob und belebte, ſo daß ſie nicht als einzelne aufgeſetzte Fetzen erſcheinen, ſondern zu einem großen, zuſammenhängenden Teppich wurden. Hier ſowohl wie bei der Benutzung jener oben beſprochenen einzelnen Züge, die oft aus den verſchiedenartigſten Quellen entnommen, bald ſich zu einem kleineren oder größeren Bilde zuſammenſchließen, bald der Darſtellung Licht und Farbe geben, konnte nur ein wahrhaft dichteriſcher Blick die Einzelheiten ſo innerlich verbinden, alles Große und Bedeutende richtig benutzen und ſelbſt dem Kleinſten und Gewöhnlichſten, das leicht überſehen wird, ſo oft einen bezeichnenden Wert verleihen. Unwillkürlich erinnert man ſich an Goethes Schilderung von der Tätigkeit eines phantaſievollen Dichters: „Oft adelt er, was uns gemein erſchien; das weit Zerſtreute ſammelt ſein Gemüt, und ſein Gefühl belebt das Unbelebte.“ Die Quellen an ſich ſind nicht Poeſie (ſo wenig wie irgend ein noch ſo „poetiſches“ wirkliches Ereignis), ſondern ſie werden es erſt unter der Hand des Dichters. Jene ganze Fülle von Einzelheiten z. B., die er aus dem mitgeteilten Abſchnitte Tſchudis wörtlich entnahm, enthält doch immer nur die Keime einer dramatiſchen Darſtellung und macht, auch äußerlich betrachtet, von der umfangreichen Szene zuſammen kaum mehr als den achten Teil aus, alles übrige iſt freie Zutat des Dichters. Er hat aber einerſeits das Ganze ſo vortrefflich auf denſelben Ton zu ſtimmen gewußt, daß ſich alles aufs leichteſte fügt und anſchließt, und ausſieht „wie aus einem Spahn.“ Und andrerſeits iſt die Szene doch wieder ganz ſein Eigentum, eine freie Schöpfung ſeines Dichtergeiſtes. Denn ein wie ganz anderes, unvergleichlich erhöhtes, dramatiſches Leben

hat er ihr trotz des genauesten Anschlusses zu geben gewußt. Wie steigert er, um einiges einzelne hervorzuheben, gleich zu Anfang den Eindruck durch das Unerwartete der Ankunft Geßlers, die doch auch wieder, da wir von seiner Jagd wissen, dramatisch ausreichend vorbereitet ist, um nicht gleichsam vom Himmel zu fallen. Ferner sind bei Tschudi überhaupt nur die zwei Personen an dem Hergang beteiligt, Tell und Geßler; wie hat Schiller alle Nebenfiguren lebendig und wirksam zu verwerten verstanden: Frießhardt und Leuthold, die Volksmenge, Frauen, Kinder und Landleute, Walther Fürst, Stauffacher und Melchthal, Rösselmann, Rudolf der Harras, Bertha und Rudenz, endlich der Knabe selbst; ein jeder greift zur rechten Zeit ein; und während die beiden Hauptpersonen, mögen sie sprechen oder schweigen, jederzeit durchaus die beherrschenden sind und Geßlers finstre Gestalt fortwährend einen schreckhaften Schatten auf das Ganze wirft, wird sein und Tells Tun durch die Worte und Empfindungen der andern uns wie von einem Spiegel mit mächtiger Wirkung entgegengeworfen. Und so könnte man es an vielen anderen Szenen nachweisen, daß Schiller gerade durch die Vereinigung und innerliche Durchdringung des engsten liebevollsten Anschlusses an seine Quelle mit dem freiesten Walten seiner dramatischen Gestaltungskraft die hinreißende Wahrheit der Darstellung erreicht hat.

Die gerechte Bewunderung für die schöpferische Vergegenwärtigung der Schweizer Welt ist wohl zuweilen so weit gegangen, daß man behauptet hat, man erhalte aus Schillers Tell ein bestimmtes, fest umrissenes Bild der Landschaft um den Vierwaldstätterse. Dies ist offenbar eine Verkennung der Grenzen aller Dichtkunst, wie sie schon Lessings Laokoon zieht. In der wirklichen Veranschaulichung eines bestimmten landschaftlichen Bildes ist ohne Zweifel der schlechteste Dekorationsmaler dem genialsten Dichter unendlich überlegen. Aber dies hat mit dem Zwecke des Dichters eben gar nichts zu tun, und Schiller hält sich genau innerhalb der Grenzen seiner Kunst, nirgends giebt er etwa eine Beschreibung der gewaltigen Natur, sondern

überall werden nur solche Punkte herausgegriffen, die geeignet sind, durch einen gewissen Empfindungsgehalt unsere Phantasie in Bewegung zu setzen. Man denke z. B. an Melchthals Schilderung seines Weges „durch der Surennen furchtbares Gebirg." Züge wie die „weit verbreitet öden Eisesfelder," der „heisre Lämmergeier," die Einsamkeit der „Alpentrift," oder die „schäumende Gletschermilch" in den „Runsen" lassen dem, der diese Dinge kennt, die mächtigen Bilder der Alpenwelt sofort in großartigen Zügen vor das innere Auge treten; wer sie nicht kennt, wird sich sicherlich eine von der Wirklichkeit mehr oder weniger abweichende Vorstellung bilden. Ebenso wenn der „Matten warmes Grün, der Blumen Schmelz" oder die „roten Firnen" gepriesen werden, wenn es heißt, daß, während die Nacht noch in den Tälern liegt, „auf den höchsten Bergen schon der Morgen die glühende Hochwacht ausstellt." Dies ist notwendig bei jeder dichterischen Schilderung so. Bewunderungswürdig bleibt, daß Schiller durch bloße Berichte anderer, mündliche wie gedruckte, sich in dieser Natur so heimisch machte, daß er mit sicherer Hand solche Züge herausgriff, die die Phantasie beflügeln und ihr einen richtigen Anhalt bieten, und die auch dem Kundigen nirgends oder fast nirgends Anstoß erregen können.*)

Vor allem aber ist die natürliche Einfachheit und das altertümliche Gepräge der Sprache aufs vollkommenste geeignet, uns in die alte Zeit und unter die schlichten Landleute zu versetzen. Selbst Kleinigkeiten sind hier oft von bezeichnender Kraft, so der leise Dialektanflug in Worten wie: „Bin nit so reich," „Lug, Seppi, ob das Vieh sich nicht verlaufen," „Twing und Kerker," „Zum Ehni," „Als der Herre mein ansichtig ward" u. ähnl. Ferner altertümliche Wortformen und Wendungen, die er meist

*) Einzelne Irrtümer sind oft hervorgehoben worden, z. B. das Mißverständnis des Wortes „zugind" in Tschudis Bericht von Tells Rettung. Es heißt dort, Tell habe den Knechten zugeschrien, daß sie „hantlich zugind" d. h. daß sie tüchtig zögen, ruderten. Schiller aber übertrug IV 1 (2257): „Schrie ich den Knechten, handlich zuzugehn."

aus Tschudi beibehielt: „Zieh die Naue ein," „Mit der Axt hab' ich ihms Bad gesegnet," „Auf deinem Herzen drückt ein still Gebresten," „Mein lieber Herr und Ehewirt," „Es ist nicht kommlich hier im Freien hausen," „Ich helf uns wohl hiedannen" u. ähnl. Hierher gehört auch die häufige Abwerfung des unbetonten e, selbst auf die Gefahr einer gewissen Härte, die dem Ausdruck etwas Festes und Gedrängtes giebt, z. B. „der Sturm, ich mein, wird dasein eh wir's denken," „Er hat sein Ehr verteidigt," „Der fürcht sich vor dem Sturm," „Ich hab getan, was ich nicht lassen konnte," „Ich werd mich unterstehn, euch das zu wehren," „Das hätt der Tell getan?" u. dergl. — Besonders bemerkenswert ist auch die sehr große Anzahl sprichwörtlicher oder volksmäßiger Wendungen, worauf, wie oben erwähnt, schon in der Isis hingewiesen wurde. Ich erinnere nur an Verse wie:

„Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt."
„Ich hab' getan, was ich nicht lassen konnte."
„Wenn mir was Menschliches begegnet."
„Die schnellen Herrscher sind's, die kurz regieren."
„Die Schlange sticht nicht ungereizt."
„Verbunden werden auch die Schwachen mächtig."
„Der Starke ist am mächtigsten allein."
„Herrenlos ist auch der Freiste nicht."
„Ein rechter Schütze hilft sich selbst."
„Die Axt im Haus erspart den Zimmermann."
„Früh übt sich, was ein Meister werden will."
„Ein jeder wird besteuert nach Vermögen."
„Mir fehlt der Arm, wenn mir die Waffe fehlt."
„Wer gar zu viel bedenkt, wird wenig leisten."
„Allzustraff gespannt zerspringt der Bogen."
„Deine Uhr ist abgelaufen."
„Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben,
Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt."

Vergebens würde man sich in andern Stücken nach einer solchen Fülle so einfach und volkstümlich ausgedrückter Sprüche umsehen. Schiller ist ja überhaupt sehr reich an allgemeinen Gedanken, man hat ihn nicht mit Unrecht den sentenzenreichsten Dichter genannt. Aber man spürt sofort den Unterschied, wenn

man sich aus andern Stücken, z. B. aus der Jungfrau oder dem Wallenstein, nur einige solche Stellen vergegenwärtigt:

„Was irgend gut ist und von oben kommt,
Ist allgemein und ohne Vorbehalt."
„Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens."
„Die fromme Pflicht ehrt auch der rohe Krieg."
„Ein edles Herz
Erkennt sich gern von der Vernunft besiegt."
„Der Mensch braucht wenig, und an Leben reich ist die Natur."
„In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne."
„Furcht soll das Haupt des Glücklichen umschweben,
Denn ewig schwanket des Geschickes Wage."
„Nichts ist so hoch, wornach der Starke nicht
Befugnis hat, die Leiter anzusetzen."

Selbst wenn der Gedanke Verwandtschaft hat, tritt doch der Ausdruck deutlich auseinander. Man vergleiche etwa mit Attinghausens Wort:

„Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen."

Den wesentlich andern Klang der Aufforderung zur Vaterlandsliebe in der Jungfrau. Johanna sagt:

„Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?"

und Dunois:

„Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre."

Alle drei Worte sind ohne Zweifel an ihrer Stelle vortrefflich, aber die Verschiedenheit ist unverkennbar: das erste ist schlicht und innig, das zweite ist schwärmerisch, das dritte heroisch. So zeigt auch das Wort Tells: „Dem Schwachen ist sein Stachel auch gegeben," verglichen mit Buttlers: „Doch einen Stachel gab Natur dem Wurm, den Willkür übermütig spielend tritt," bei teilweise wörtlicher Übereinstimmung eine tiefgehende Verschiedenheit des Charakters. Alles dies ist natürlich nicht zufällig. Man hat oft höchst ungerecht gemeint, Schiller zeige wenig

charakteristische Abstufung des Ausdrucks nach seinen einzelnen Personen, tauche vielmehr meistens alles in den gleichmäßigen und schöntönenden Fluß seiner schwungvollen Sprache. Wir sehen hier, daß solche Behauptung wenigstens sehr übertrieben ist. Weder würden jene schlichten Worte den Wallensteinschen Helden oder den französischen Rittern zu Gesichte stehen, noch sind die tiefsinnigen, philosophisch oder romantisch gefärbten Gedanken der beiden andern Stücke im Munde der biederen Schweizer auch nur denkbar. Und auch das ist kein Zufall, daß von den oben herausgegriffenen Kraftworten unseres Dramas die weit überwiegende Mehrzahl Tell selbst angehört. Auch hier charakterisiert der Dichter fein und bewußt und hebt seinen Hauptheldeu aus der Reihe der andern Personen heraus.*)

Doch soll freilich nicht geleugnet werden, daß einige Partien in unserem Stücke sind, die aus diesem natürlichen Tone etwas herausfallen. Ich meine keineswegs Melchthals vielangefochtenen Preis des Lichtes: „O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht der Augen!“ halte diese Stelle vielmehr mit Hoffmeister und Bulthaupt für psychologisch wohl berechtigt; letzterer nennt sie sehr treffend einen „Rückschlag nach der ersten furchtbaren Wirkung der Stauffacherschen Botschaft,“ ein „verlorenes, fast traumhaftes Einkehren in die Vorstellung vom Glücke des Sehens.“ Ich kann den Erguß dieser Empfindung nicht einmal zu wortreich oder zu lyrisch finden, bin vielmehr überzeugt, daß die Stelle, wenn sie innig und wahr gesprochen wird, von tiefer, ergreifender Wirkung auf der Bühne sein muß. Wird sie freilch so ausdruckslos und haltlos hingehaftet, wie es z. B. jetzt auf der Königlichen Bühne

*) Weil alle diese Worte so völlig aus der Situation geschöpft sind und nirgends sich dem Leser aufdrängen, kann es geschehen, daß er gar nicht merkt, daß er „Sentenzen“ gelesen hat. So macht ein Beurteiler des Stückes in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen von 1804 (Braun III, S. 405) die Bemerkung: „Auch die bewunderungswürdige Enthaltsamkeit des Dichters, dem man sonst wohl eine Vorliebe für das Sententiöse vorwarf, darf nicht ungerühmt bleiben. Es sind äußerst wenige Denksprüche im Tell.“ Vgl. die obigen Bemerkungen zum Wallenstein, S. 131.

geschieht, so ist sie, oder vielmehr der Darsteller, unerträglich. — Dagegen sehe ich nicht, wie man die Worte des Fischers IV 1 mit dem Wesen des einfachen Mannes in Einklang bringen könnte. Hoffmeisters Versuch, der darin eine wohlüberlegte Charakterzeichnung sehen will, sofern Ruodi absichtlich gerade dem Tell entgegengesetzt sei, „der Wortmensch dem Tatmenschen," ist nicht haltbar, schon weil es gar nicht sein „müßiges Klagen" an sich ist, was den Anstoß erregt, sondern die hochtrabenden Worte, deren er sich dabei bedient, und die mit seinem Bildungsstande zum Teil entschieden unvereinbar sind:

„Raset ihr Winde, flammt herab, ihr Blitze,
Ihr Wolken berstet, gießt herunter, Ströme
Des Himmels und ersäuft das Land! Zerstört
Im Keim die ungeborenen Geschlechter!"

Daß die Worte an König Lears wilde Klagen erinnern: „Blaset, ihr Winde, sprenget eure Wangen," ist oft bemerkt worden. Aber die mächtige und wortreiche Rhetorik, die dem verstoßenen, dem Wahnsinn nahen Könige trefflich eignet und in seinem Munde erschütternd wirkt, ist hier nicht an ihrem Platze. Recht scharf tritt das Unzutreffende hervor, sobald man die Szene weiterliest und alsbald zu Tells Bericht von seiner Fahrt kommt, der, ganz von Tschudis Geist und Worten getränkt, uns wieder völlig „die alten Zeiten und die alte Schweiz" zurückbringt. — Eine zweite Szene, die sich nicht recht ins Ganze verweben will, ist III 2, Bertha und Rudenz. Die dramatischen Bedenken sind oben berührt, aber sie werden um so stärker empfunden, als sich die Szene auch durch ihre sprachliche Darstellung als fremdartig fühlbar macht. Das lyrische, etwas empfindsame Gepräge, das sich äußerlich z. B. auch in dem häufig eintretenden Reime zeigt, scheidet sich allzudeutlich ab, insbesondere von den beiden Szenen, zwischen denen sie mitten inne steht: Tells Häuslichkeit und der Apfelschuß, die beide gerade zu den allervorzüglichsten Teilen des ganzen Werkes gehören. — Indessen diese kleinen Ungleichheiten der Darstellung, wenn man sie auch bedauern mag, sind nicht von Bedeutung und

keineswegs geeignet, den wohltuenden Eindruck schönster und freiester Natur zu beeinträchtigen, der uns sonst aus diesem Lieblingsstück des deutschen Volkes so herzerquickend anweht.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1 (33).

„Durch den Riß nur der Wolken
Erkennt er die Welt,
Tief unter den Wassern
Das grünende Feld."

Die Ausleger sind hier zwiespältig, indem die einen unter den „Wassern" die Wasserfälle und Sturzbäche verstehen, die von den Abhängen des Hochgebirges strömen, die andern dagegen das Wasser der Wolken, das „neblichte Meer," das der Wandernde von oben überschaut. Ohne Zweifel ist die zweite Ansicht die richtige; denn bei der ersteren fehlt jeder Zusammenhang mit dem Vorangehenden, und der Gedanke selbst wäre ohne besonders bezeichnende Kraft. Dafür spricht auch die Stelle aus Scheuchzers Naturgeschichte des Schweizerlandes (s. oben S. 165), die Schiller hier vor Augen hatte: „Er siehet über die Wolken hin, wie einer, der von einem kleinen Vorgebirge in das große Weltenmeer siehet."

I 1. (39.)

„Der Mytenstein zieht seine Haube an."

Der Mytenstein ist eine einzelne, aus dem Wasser des Sees nicht weit vom Rütli herausragende Felsensäule (jetzt mit der Inschrift geziert: „Dem Sänger Tells, Friedrich Schiller, die Urkantone. 1859.") Sie sieht wie ein alter Wartturm aus und ist kaum hundert Fuß hoch, kann also keine Bedeutung fürs Wetter haben und keine „Haube anziehen." Schiller verwechselt den Namen offenbar mit dem des großen und kleinen Myten

n Schwyz, wie dies schon Weber und Meyer bemerkt haben. Düntzer bezeichnet diese Annahme zwar als „irrig“ und meint, das Anziehen der Haube werde vom Dichter „unbedenklich auf den Mytenstein übertragen.“ Aber es gehört doch dazu notwendig ein hoher Berg, und der kann doch nicht mitten im See stehen. Die beiden Myten sind die Gipfel des Schwyzer Haken; da nun Schiller ausdrücklich sagt, daß man auf der Bühne „die Spitzen des Haken, von Wolken umgeben“ sehe, so ist es offenbar, daß diese Wolken eben die Haube sind, die der Mytenstein anzieht. Goethe erzählt im achtzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit von seiner Schweizerreise im Jahre 1775: „Abends standen wir den Schwyzer Haken gegenüber, zweien Berggipfeln, die nebeneinander mächtig in die Luft ragen.“ „An diesen ungeheuern unregelmäßigen Naturpyramiden stiegen Wolken nach Wolken hinauf.“ Daß also Schiller gerade diesen Berg nennt, könnte sehr wohl auf einer Schilderung Goethes beruhen. Übrigens ist mir eine Verwechslung des Namens mit dem jenes turmähnlichen Felsenriffs um so glaubhafter, als ich dasselbe Versehen überraschender Weise bei dem Isis-Rezensenten finde. Dieser tadelt Walther Fürsts Beschreibung der Lage des Rütli (I 4): „Links am See, wenn man nach Brunnen fährt, dem Mytenstein gradüber,“ und nennt diese Angabe „nicht eben genau.“ „Der Myten,“ belehrt er den Dichter, „ist von hier noch ein paar Stunden entfernt und gar kein so naher Nachbar; sonst wär's der Rigi auch.“ Er hält also offenbar Myten und Mytenstein für gleichbedeutend und scheint von dem wirklichen Mytenstein gar nichts zu wissen.*) Dieser aber liegt dem Rütli zwar nicht gerade gegenüber, aber doch nahe genug, wie jeden Vorüberfahrenden der Augenschein lehrt, und wie es Schiller ge-

*) Auch sonst ist der Tadel dieses „geborenen Schweizers“ nicht überall zutreffend, selbst wo es sich um die Schweizer Örtlichkeit handelt. So nimmt er Anstoß, daß Melchthal auf seinem Wege durch das Surennental („durch der Surennen furchtbares Gebirg“) nach Unterwalden über „weitverbreitet öde Eisesfelder“ schreiten müsse. Es gebe, sagt er, hier kaum ein paar Flecken, die auch im hohen Sommer mit Schnee bedeckt seien. Aber

treulich aus Tſchudi entnommen hatte: „Man taget Nachtz im Rütlin nebent dem Mytenſtein am Urner See.“

I 1 (148).

„Mit eitler Rede wird hier nichts geſchafft.“

Ein alter griechiſcher Spruch ſagt: „Jede Rede, wenn die Tat fehlt, iſt eitel.“ Aber hier iſt es noch beſonders der Inhalt der Worte des Fiſchers, der Tells Tadel hervorruft: anſtatt ſich nach irgend einem Rettungsweg umzuſehen, giebt er ſich ängſtlichen, abergläubiſchen Vorſtellungen hin. Daß Tell in Ruodis Berufung auf die Gefährlichkeit des Tages „Simons und Judä“ nur einen „Vorwand“ ſehe, wie Düntzer meint, iſt nicht richtig; denn die Worte des Fiſchers ſind ja offenbar ernſt gemeint. Es liegt nicht einmal in Tells Worten, daß er ſelbſt über ſolchen Volksglauben erhaben ſei (vgl. ſein Geſpräch mit ſeinem Knaben III 3 von den Bäumen, die gebannt ſind), aber auf ſein tatkräftiges, hilfsbereites Handeln hat dies keinen Einfluß.

I 2 (316).

„Ertragen muß man, was der Himmel ſendet.“

Damit ſind nach dem Zuſammenhange nicht elementare Ereigniſſe, Sturm oder Waſſersnot, gemeint, ſondern die Schreckniſſe des Krieges, die doch von Menſchen ausgehen. Ganz ähnlich ſagt Max Piccolomini:

„Der Krieg iſt ſchrecklich, wie des Himmels Plagen,
Doch er iſt gut, iſt ein Geſchick wie ſie.“

I 2. (333).

„Nach Uri fahr' ich ſtehenden Fußes gleich,
Dort lebt ein Gaſtfreund mir, Herr Walther Fürſt.“

Da Gertrud ohne Zweifel dieſen vertrauten Freund ihres

---

er denkt offenbar nicht daran, daß wir eben nicht hohen Sommer, ſondern Anfang November haben. Wenn er witzig hinzufügt, Melchthal „binde damit den ehrlichen Leuten im Rütli ein Märchen auf, daß ihm kein Urner glauben werde,“ ſo zeigt er außerdem, daß er das Stück recht ungenau kennt. Denn kein Urner hört dieſe Erzählung an, auch nicht „die ehrlichen Leute im Rütli,“ ſondern einzig und allein Stauffacher.

Mannes kennt, wie dieser ja auch I 4 sofort fragt: „Wie verließet ihr Frau Gertrud, eure angenehme Wirtin?“ so sind die Worte wohl mehr für den Zuschauer gesprochen als für sie. Solche kleine Abweichungen vom strengen Festhalten der dramatischen Situation finden sich öfter. So macht in Goethes Iphigenie II 1 Orest, als er zum Pylades von Elektra spricht, den Zusatz „meine Schwester,“ der Chor in der Antigone 1181 fügt seiner Meldung, daß Eurydike sich nahe, hinzu: „die Gattin Kreons,“ beides, dramatisch betrachtet, überflüssiger Weise.

I 4 (585).

„Um meiner Schuld, um meines Frevels willen!“

Oben hat Melchthal sein Vergehen gegen den Vogt als sehr unbedeutend bezeichnet: „Was hab' ich denn so Sträfliches getan, um mich gleich einem Mörder zu verbergen?“ Und ebenso urteilte Stauffacher: „Der Landenberger büßte seinen Sohn um kleinen Fehlers willen.“ Es ist ein schöner und naturwahrer Zug, daß dem Jüngling jetzt ebendieselbe Tat unter dem Eindruck ihrer schrecklichen Folgen als eine „Schuld,“ ja sogar als ein „Frevel“ erscheint.

II 1 (883).

„Was ist zu geben auf der Kaiser Wort,
Wenn sie in Geld- und Kriegesnot die Städte,
Die unterm Schirm des Adlers sich geflüchtet,
Verpfänden dürfen und dem Reich veräußern?“

Ein Beispiel solcher Verpfändung wird in Wallensteins Tod IV 3 erwähnt, wo der Bürgermeister Pachhälbel von Eger davon spricht, daß die früher reichsfreie Stadt „seit zweihundert Jahren der böhm'schen Kron' verpfändet“ und darum der untere Teil des Adlers in ihrem Wappen „cancelliert“ sei. Dies hatte Ludwig von Bayern 1315 getan, es war also zu Wallensteins Zeit schon über dreihundert Jahre her.

II 1 (912).

„Ich hab' es fechten sehen bei Favenz.“

Kaiser Friedrich II. eroberte 1241 nach längerer Belagerung

die von ihm abgefallene Stadt Faenza (Faventia) bei Ravenna. Schiller hat dem Freiherrn von Attinghausen das hohe Alter von fünfundachtzig Jahren gegeben, damit er, als achtzehnjähriger Jüngling, persönlich diesem Kriegszuge beigewohnt haben könne; vornehmlich wohl deshalb, weil aus dieser Zeit die so oft erwähnten „Freiheitsbriefe“ Kaiser Friedrichs stammen und Attinghausen so zum Zeitgenossen dieser wichtigen Grundlage der schweizerischen Freiheit wird. Schiller las darüber bei Tschudi, daß der Kaiser Boten in die Waldstätte geschickt und sie zur Hilfe aufgefordert habe. „Die Waldstett,“ heißt es dann, „gaben Antwurt: Si sigend von Iren Vordern har frye Völcker, und allein dem Rich in Tütschen Landen verpflicht gewesen, aber übel geschirmt worden, und so veer Er Inen Brief und Sigel geben, daß Si fry siging und daß si uß fryem unbezwungenem Willen sich under sin und deß Römischen Richs Beherrschung undergebend, und si zu jeden Ziten schützen und schirmen, ouch vom Rich niemermer verendern wölle, so wöllen Si Im und dem Riche Gehorsame leisten, und Ine für Iren Herren erkennen, ouch alsdann die begerte Hilff umb gebürende Besoldung in Italiam tuen.“ Als der Kaiser dies verspricht, schicken sie ihm „600, von jedem Land 200 wolgerüster Knechte,“ und der Kaiser giebt alsdann „jeder Waldstatt ein sundern Fryheit-Brief under sinem Sigel, darinnen Er Inen zugesagt, wie si begert hattend, also lutende: „Fridericus Dei gratia Romanorum Imperator semper Augustus, Jerusalem et Siciliae Rex, universis hominibus Vallis in Suitz (in Uri, in Underwalden) fidelibus suis gratiam suam et omne bonum.“ Er lobt ihre Treue und ihren Eifer und fährt fort: „Zelum, quem, semper ad nos et Imperium habuistis, per effectum operis ostendistis, sub alas nostras et Imperii confugiendo, tamquam homines liberi, qui solum ad nos et Imperium respectum debeatis habere. Ex quo igitur sponte nostrum et Imperii Dominium elegistis, fidem vestram patulis brachiis amplexamur, recipientes vos sub nostram specialem et Imperii protectionem, itaque quod nullo tempore vos a

nostris et Imperii Dominio et manibus alienari vel extrahi permittemus, dantes vobis certitudinem et plenitudinem gratiae et favoris etc. Datum in obsidione Faventiae Anno Domini 1240, mense Decembri.“ Mit vollem Rechte kann alſo Röſſelmann auf dem Rütli ſagen:

„Frei wählten wir des Reiches Schutz und Schirm;
So ſteht's bemerkt in Kaiſer Friedrichs Brief.“

II 2 (1291).

„Eh ihr zum Schwerte greift, bedenkt es wohl!
Ihr könnt es friedlich mit dem Kaiſer ſchlichten.
Es koſtet euch ein Wort, und die Tyrannen,
Die euch jetzt ſchwer bedrängen, ſchmeicheln euch.
Ergreift, was man euch oft geboten hat,
Trennt euch vom Reich, erkennet Öſtreichs Hoheit.

Dieſe Rede Röſſelmanns kann natürlich nur in dem Sinne gefaßt werden, daß er ſeine Landsleute auf die Probe ſtellen will, ob auch wirklich keiner unter ihnen ſei, der an ſchwachmütiges Nachgeben denke. Seltſamer Weiſe nimmt Düntzer die Worte für baren Ernſt. „Schiller,“ ſagt er, „wurde zu Röſſelmanns Antrag dadurch veranlaßt, daß die Geiſtlichkeit zu Öſterreich neigte.“ Er fügt tadelnd hinzu: „Aber ein für den Bund Gewonnener (und als ſolcher muß doch Röſſelmann gelten, da er mit auf dem Rütli erſcheint) konnte unmöglich einen dieſem ſchnurſtracks entgegentretenden Antrag ſtellen. Auch zieht er ſich am Ende ſehr ſchlecht heraus, da er mit für das Geſetz (daß der ausgeſtoßen ſein ſoll, der von Ergebung ſpricht an Öſterreich) ſtimmt und dann bemerkt, durch dieſes Geſetz erſt hätten ſie ihre Freiheit geſichert.“ Aber gerade dieſe Worte zeigen ja aufs klarſte die Geſinnung des Pfarrers; von einer Neigung der Geiſtlichkeit zu Öſterreich iſt in unſerm Stück überhaupt nirgends die Rede. Daß übrigens Röſſelmann „durch ſeinen Vorſchlag gerade jenes Geſetz habe hervorrufen wollen,“ iſt allerdings wohl etwas zu viel behauptet; er hat vielleicht an eine ſolche ausdrückliche Beſtimmung nicht gedacht, ſondern ſich nur von dem natürlichen Gedanken leiten laſſen, daß man eine gewalttätige

Abschüttelung des Joches in keinem Falle beschließen könne, ehe sicher festgestellt sei, daß auch nicht einer unter den Anwesenden abweiche. Und dies konnte offenbar durch nichts besser geschehen als durch einen scheinbar ernstgemeinten Antrag. Warum dies „dem Geistlichen wenig anstehe," ist nicht abzusehen. Hätte Düntzer recht, so würde Schiller doch nicht gerade diesem schwankenden Manne die erste Anregung zur feierlichen Einrichtung einer Landesgemeinde in den Mund gelegt haben: „Hört, was mir Gott ins Herz giebt, Eidgenossen!" u. s. w., und geradezu beleidigend würde es sein, daß er ihn zum Schluß die Worte, die als Bundesschwur das Ganze krönen, allen andern vorsprechen läßt: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern" usw. Der Erfolg zeigt allerdings, daß der Antrag nicht nötig war, weil kein Wankelmütiger unter ihnen ist, und es kommt daher auch, nachdem die Sache erledigt ist, niemand wieder mit einer Silbe darauf zurück; aber das Ansehen des Pfarrers ist offenbar dadurch in keiner Weise gemindert. Auch in der Apfelschußszene zeigt er sich durchaus als ein treuer und unerschrockener Anhänger der vaterländischen Sache, der wiederholt Geßler gegenüber seine warnende Stimme erhebt, und als dieser Tell wegzuführen befiehlt, dem Gewalthaber ins Antlitz sagt:

„Das dürft ihr nicht! Das darf der Kaiser nicht,
Das widerstreitet unsern Freiheitsbriefen!"

wie er ja auch in unserer Szene sich besonders bestimmt auf diese Urkunden beruft, die ihm als Gelehrten wohl bekannter und geläufiger sind als den einfachen Landleuten.

II 2 (1325).

„Ich war zu Rheinfeld an des Kaisers Pfalz
Wider der Vögte harten Druck zu klagen."

Die Mitteilung, daß ein solcher Versuch, die Beschwerden des Landes vor des Kaisers Ohr zu bringen, stattgefunden habe, kommt hier etwas unerwartet. Es wäre wohl dramatisch zweckmäßig gewesen, daß dies schon mit einem Worte gestreift worden wäre. Die Sache selbst ist geschichtlich und beweist aufs neue

den gesetzmäßigen, jeder Gewalttat abgeneigten Sinn der Schweizer. Tschudi berichtet aus dem Jahre 1305 von einer Gesandtschaft der Waldstätte an König Albrecht,*) die über die „Grimmigkeit und Härte" der Vögte klagen wollten, aber denselben üblen Erfolg hatten, den Konrad Hunn hier erzählt: der König ließ sie nicht vor sich, sondern wies sie an seine Räte, die ihnen auf ihre „untertänige" Bitte, „solichen Trang der Vögten abzeschaffen" und ihre Freiheitsbriefe zu bestätigen, kühl erwiderten: „Si söllend bedencken, daß Si Inen selbs disen Unwillen und ein ungnädigen Künig gemacht, daß Si nit wellen tun, wie die von Lucern, Glarus und andere. Si söllind wider heim ziehen, der Künig sig jetz mit merern Geschäfften beladen, dem wellind Si zu gelegner Zit Ir Anligen fürbringen. — Hiemit mußtend Si abscheiden on einiche andere Antwurt, und als Si heim kamend, ward es mithin böser dann vor, wann die Vögt fiengend an noch grimmer zu wüten." — Daß Konrad Hunn bei dieser Gesandtschaft gewesen, ist nicht geschichtlich, aber sehr passend erfunden, da Schiller bei Tschudi fand, daß dieser angesehene Landamman von Schwytz 1275 eine Gesandtschaft an König Rudolf geführt und ihr Anliegen, einen Steuererlaß, auch glücklich durchgesetzt habe. Tschudi fügt hinzu, daß Hunn „dem Künig sunder lieb was und Ime in meniger Weise wol gedienet" habe. — In dem sogenannten „Aschaffenburger Manuskript" ist dieser ganze Bericht Stauffacher zugeteilt und die Aufforderung „Jetzt ist's an euch, Bericht zu geben. Redet" an Baumgarten gegeben. Dies hat keinen andern Grund als die Ersparung eines Schauspielers, denn auch die wenigen sonstigen Worte Konrad Hunns sind dort entweder fortgelassen oder einem andern (Ruodi) zuerteilt. — Die Gesandtschaft wird V 1 nochmals erwähnt, wo das geringe Mitgefühl bei des Kaisers Tode dadurch begründet wird:

*) Daß dieser damals zu Rheinfeld (Rheinfelden nicht weit von Basel) sein Hoflager gehabt habe, ist Erfindung des Dichters, in Erinnerung daran, daß derselbe Ort bei Albrechts Tode als seine „Hofstatt" genannt wird. Vgl. V 1 (2967).

„Hat er auch nur die Boten wollen hören,
Die wir in unsrer Angst zu ihm gesendet?"

II 2 (1438).

„Die Zeit bringt Rat. Erwartet's in Geduld.
Man muß dem Augenblick auch was vertrauen."

Ich kann Düntzer nicht unrecht geben, der an diesen Worten Redings Anstoß nimmt, wenn auch sein Ausdruck, sie seien „durchaus ungehörig" selbst ungehörig ist. Es ist beschlossen worden, die Erhebung bis zum Christfest zu verschieben, weil man sich dann der beiden Festen des Landenbergers, Roßberg und Sarnen, leichter bemächtigen könne, und Walther Fürst hat die Hoffnung ausgesprochen, wenn die Burgen in ihrer Gewalt seien, würden die Vögte „sich des Streits begeben" und lieber das Land freiwillig räumen. Darauf hat Stauffacher hervorgehoben:

„Nur mit dem Geßler fürcht' ich schweren Stand,
Furchtbar ist er mit Reisigen umgeben,
Nicht ohne Blut räumt er das Feld, ja selbst
Vertrieben bleibt er furchtbar noch dem Land,
Schwer ist's und fast gefährlich, ihn zu schonen."

Es ist klar, warum der Dichter diese Worte sprechen läßt; sie bilden eine Brücke zum dritten Akt und weisen im voraus auf die Wichtigkeit von Tells Tat hin. Wenn aber einmal das Bedenken erhoben wurde, so mußte auch irgend etwas gesagt werden, um diese Sorge zu entkräften, irgend ein Mittel, wie man auch dieses gefährlichsten Gegners Herr werden könne. Darauf bloß mit dem lässigen „Kommt Zeit, kommt Rat" zu erwidern, ist in der Tat etwas leichtsinnig. Ich möchte aber darum nicht die ganze Erwähnung Geßlers durch Stauffacher „störend" nennen; denn es wäre sehr seltsam, wenn gerade der Vogt, der stets als der Furchtbarere erscheint, hier unerwähnt bliebe. Nicht die Anregung dieser Frage ist störend, sondern das Fehlen einer befriedigenden Lösung. Denn die Erklärung Hoffmeisters, dem die Schwierigkeit nicht entging, wird schwerlich jemand befriedigen. Schiller soll diese Lücke absichtlich gelassen

haben, um in dieſelbe die impoſante Figur Tells ſelbſtändig einzuführen. „Wie der unkultivierte Menſch in der Beratung immer ſchwach iſt, ſo mußten auch die Landleute Unzulängliches, Unwirkſames beſchließen, damit Tell nicht voreilig ausführte, was auch die Verbündeten ohne ihn ſpäter wohl erreicht hätten, und damit er allein verrichte, worüber der ganze Bund ratlos wäre. Erſt dieſe Ratloſigkeit macht den Tell zum unerſetzlichen Helden.“ Aber Stauffacher, Fürſt und die andern ſind ſonſt durchaus nicht unzulänglich; ſie ſind auch hier nicht „ratlos,“ es fehlt ihnen nicht an Einſicht, ſondern ſie ziehen nur die Geßler-Frage gar nicht in ernſtliche Erwägung, und dies iſt und bleibt ein dramatiſcher Übelſtand.

III 1 (1490).

„Dann erſt genieß ich meines Lebens recht,
Wenn ich mir's jeden Tag aufs neu erbeute.“

Was hier der einfache Landmann als ſeiner Natur entſprechend fühlt, das bezeichnet mit ganz ähnlichen Worten Fauſt, nachdem er „unbefriedigt jeden Augenblick“ durch die Welt gerannt iſt und „ein jed' Gelüſt bei den Haaren ergriffen“ hat, am Ziel ſeines Lebens als „der Weisheit letzten Schluß:“

„Nur der verdient ſich Freiheit wie das Leben,
Der täglich ſie erobern muß.“

Ein ähnlicher Gedanke, daß das Gefühl des Glückes durch die ſtets drohende Gefahr, es zu verlieren, geſteigert und geſchärft werde, wird mit beſonders ſtarken, pathetiſch übertreibenden Worten in „Hero und Leander“ ausgeſprochen:

„Der hat nie das Glück gekoſtet,
Der die Furcht des Himmels nicht
Raubend an des Höllenfluſſes
Schauervollem Rande bricht.“

III 1 (1578).

„Wie kannſt du dich ſo ohne Urſach quälen? —
Weil's keine Urſach hat — Tell, bleibe hier.“

Gerade die unbeſtimmte bange Ahnung, für die ſie keinen

klaren, bewußten Grund angeben kann, ängstigt sie am meisten. Eine bestimmte faßbare Ursache kann man beseitigen oder bekämpfen. Mit vollem Unrecht behauptete Hoffmeister, diese Bemerkung sei „für eine Landfrau zu fein." Sie ist ganz aus der Natur geschöpft und geht über den Kreis eines natürlich empfindenden, wenn auch einfachen Gemütes nicht hinaus. — Mehrere Ausleger weisen darauf hin, daß Tells Begründung seines Fortgehens („Ich hab's versprochen, liebes Weib, zu kommen") genau übereinstimme mit Rudenz' Worten zu Attinghausen („Ich gab mein Wort — laßt mich, ich bin gebunden"). Indes die Übereinstimmung ist so allgemein, daß sie nicht im mindesten auffällt. Dagegen wäre es bei der Dringlichkeit von Hedwigs wiederholter Bitte recht zweckmäßig gewesen, wenn Tell mit einem Worte den Zweck seines Hingehens angedeutet hätte.

III 2 (1633).

„Die Freiheit wollt ihr aus dem letzten Schloß,
Das ihr noch auf der Erde blieb, verjagen."

Das lebhafte Gefühl des Unwillens gegen die Knechtschaft und den Unterdrücker veranlaßt Bertha zu dieser ungewöhnlich starken Hyperbel. Es gab ja gerade damals so überaus viele reichsfreie Städte und Gemeinden mit eigener Verwaltung, Gerichtsbarkeit u. s. w., die einen ebenso berechtigten Freiheitsstolz hatten wie die Schweizer. Es ist daher nicht abzusehen, mit welchem Rechte die Waldstätte das „letzte Schloß der Freiheit" genannt werden, und nun gar „auf der Erde." Dieser etwas phantastische Ton, der sich recht deutlich von der klaren und greifbaren Wirklichkeit des übrigen Stückes unterscheidet, ist bezeichnend für unsere Szene.

III 2 (1660).

„In den Waldstätten liegen meine Güter,
Und ist der Schweizer frei, so bin auch ich's."

Trotzdem ist sie erst seit kurzem im Lande, wie ihre obigen Worte (1619 ff.) beweisen, daß sie das Volk der Schweizer liebe

und „mit jedem Tage mehr verehren lerne.“ Auch gilt sie, wie es scheint, überall für eine Fremde. Der Meister Steinmetz ruft ihr I 3 zu: „Geht! Wir waren frohe Menschen eh' ihr kamt; mit euch ist die Verzweiflung eingezogen.“ Und Attinghausen sagt zu Rudenz: „Das Fräulein ist's, Bertha von Bruneck, die dich fesselt an des Kaisers Dienst“ u. s. w. Das klingt nicht, als ob man etwas von ihrer Ansässigkeit in den Waldstätten wüßte. Ja, Rudenz selbst scheint hier von ihrer Mitteilung überrascht zu werden: „Bertha!“ ruft er aus, „welch einen Blick tut Ihr mir auf!“

III 3 (1817).

„Was kümmert uns der Hut. Komm, laß uns gehen,“

Düntzer meint, Tell wisse nichts von Geßlers Gebot, findet aber diese „Annahme des Dichters allerdings etwas stark.“ Sie ist vielmehr ganz unmöglich; er ist ja I 3 bei der Verkündigung persönlich zugegen gewesen. Die obigen Worte, die er auf den Ausruf seines Knaben: „Ei Vater, sieh den Hut dort auf der Stange“ erwidert, zeigen uns jemand, der von dem Hute weiß, aber ihn nicht sehen will.*) Er ist offenbar, ohne daran zu denken, in die Nähe gekommen; den Gruß zu leisten ist ihm unerträglich; umzukehren und „den langen Umweg durch den halben Flecken“ zu machen, ist ihm auch wider die Natur. So läßt er's im Gefühl seiner Freiheit und Kraft darauf ankommen, ob man ihn wirklich ernstlich anhalten werde und geht, ohne sich's recht zu überlegen, ruhig weiter. Damit stimmt auch seine Antwort an Geßler, es sei „aus Unbedacht“ geschehen, bei der Düntzer tadelnd bemerkt, er „hätte bestimmter hervorheben sollen, daß er nichts von dem Befehle gewußt habe.“ Aber die Worte widerlegen eben diese Annahme unzweideutig. Denn wer da sagt, er habe etwas „nicht bedacht,“ giebt damit ausdrücklich an, daß er es gewußt habe.

*) Vgl. die kurze und treffende Erklärung in der Tell-Ausgabe von Kallsen. Gotha 1884.

III 3 (1832).

„Melchthal und Stauffacher kommen."

Die meiſten Erklärer nehmen an der Anweſenheit dieſer beiden in Uri Anſtoß. „Wie kommt," fragte ſchon Hoffmeiſter, „Stauffacher von Schwytz nach Uri? Was hat er, der auf dem Rütli riet, daß jeder ſtill ſeines Weges gehen ſolle, hier zu tun?" Es ſcheint ihm unbegreiflich, daß Melchthal „unter den Augen des argwöhniſchen Landvogts ſo frei umhergehen könne." Auch Düntzer findet es „auffallend," daß ſie „anſtatt in Unterwalden und Schwytz weiter zu wirken, ſich hier in Altorf finden." Ein ſehr unbegründetes und ſonderbares Bedenken. Daß der Dichter die zwei bedeutendſten Vertreter der Eidgenoſſen bei der Apfelſchußſzene anweſend haben wollte, iſt begreiflich; aber bedurfte es denn dazu einer beſonderen Motivierung? Melchthal wird wohl ohnehin noch Unterwalden meiden und ſich bei Fürſt verſteckt halten, Stauffacher aber kann gewiß Anlaß haben, die beiden andern aufzuſuchen. Sollten ſich die drei Häupter des Bundes nicht öfter ſehen und ſprechen? So etwas kann doch wohl der Dichter der Phantaſie des Leſers überlaſſen. Wirklich kommt auch zuerſt Fürſt und unmittelbar nach ihm die beiden andern; es ſieht ganz ſo aus, als kämen ſie aus der Wohnung ihres Urner Gaſtfreundes. Daß Melchthal „frei umhergeht," kann gerade in Uri am wenigſten überraſchen; außerdem ſetzt der lebhafte Jüngling bei dem Aufruhr, den er vernimmt, die Vorſicht wohl ein wenig aus den Augen, zumal bekannt iſt, daß der Vogt auf die Jagd geritten, alſo ſeine Anweſenheit im Orte nicht zu erwarten ſei.

III 3 (1875).

Geßler (nach einigem Stillſchweigen).

„Du biſt ein Meiſter auf der Armbruſt, Tell,
Man ſagt, du nähmſt es auf mit jedem Schützen."

Man darf den Zuſammenhang nicht, wie manche Erklärer, ſo auffaſſen, als ob Geßler „in dieſer bangen Pauſe den furcht-

baren Plan ausbrüte." Das ist schon deshalb unmöglich, weil er noch gar nichts von Tells Knaben weiß. Nur soviel geht aus seinen Worten hervor, daß er ihn durch irgend eine gefährliche Probe seiner Geschicklichkeit zu quälen beabsichtigt, gerade mit der Armbrust, wie Hoffmeister treffend bemerkt, „vor welcher er noch neulich im Schächental gezittert hat." Aber der konkrete Gedanke kommt ihm offenbar erst, als der Knabe so lebhaft einfällt: „Und das muß wahr sein, Herr, 'nen Apfel schießt der Vater dir vom Baum auf hundert Schritte." Diese außerordentlich glückliche und natürliche Motivierung verdanken wir an dieser Stelle Goethe, der bei Eckermann (I, S. 137) berichtet: „Wie er überall kühn zu Werke ging, so war er auch nicht für vieles Motivieren. Ich weiß, was ich mit ihm beim Tell für Not hatte, wo er geradezu den Geßler einen Apfel vom Baum brechen und vom Kopf des Knaben schießen lassen wollte. Dies war nun ganz gegen meine Natur, und ich überredete ihn, diese Grausamkeit doch wenigstens dadurch zu motivieren, daß er Tells Knaben mit der Geschicklichkeit seines Vaters gegen den Landvogt großtun lasse, indem er sagt, daß er wohl auf hundert Schritte einen Apfel vom Baum schieße. Schiller wollte anfänglich nicht daran, doch gab er endlich meinen Vorstellungen und Bitten nach und machte es so, wie ich ihm geraten." Doch muß die in der Tat höchst zweckmäßige Änderung schon gleich darauf unserm Dichter durchaus eingeleuchtet haben, denn er schickte, nachdem am 15. März 1804 in einer Theaterprobe der Zusatz zum ersten Male eingefügt worden war, sofort am andern Tage die „kleine aber wesentliche Änderung" an Iffland mit dem Bemerken: „Die Probe, die ich mit diesem Stücke angestellt, hat mich gelehrt, daß der Einfall des Landvogts mit dem Apfel noch nicht gehörig motiviert ist. Deswegen habe ich nötig gefunden, an dem Ort, wo davon die Rede ist, ein paar Worte einzuschalten, die ich hier beilege. Haben Sie ja die Güte, diese Änderungen noch darin anzubringen, selbst in dem Fall, daß das Stück schon gegeben wäre."

III 3 (1909).

„Du drückst die Augen zu und greifst es herzhaft an."

Die Wendung bezeichnet den unbedenklichen Mut, der ohne die Gefahr auch nur anzuschauen, kühn sein Wagestück unternimmt. Etwas auffallend ist hier die Anwendung auf ein Unternehmen, bei dem im eigentlichen Sinne alles andere eher möglich ist als ein Zudrücken der Augen.

III 3 (2007).

„Mein überschwellend und empörtes Herz
Hab' ich hinabgedrückt in meinen Busen."

Diese Worte bestehen nicht mit der Wahrheit. Rudenz hat dies noch niemals getan, sein Herz ist noch nie empört oder überschwellend gewesen, sondern er hat mit kühler Weisheit seine Landsleute, vor allem seinen alten Oheim über die törichte Verkennung ihres wahren Nutzens belehrt. Aber der Zug ist höchst natürlich. Schon oben III 2 unterlag er einer ähnlichen Selbsttäuschung, als er Bertha gegenüber behauptete, er hätte sein Vaterland stets geliebt, ja es habe ihm „zu jedem Glück auf Erden gefehlt." Solche Worte sind weder ein Fehler der Charakterzeichnung, noch auch Heuchelei in Rudenz' Munde.

III 3 (2026).

„Und ständet ihr nicht hier in Kaisers Namen,
Den ich verehre, selbst wo man ihn schändet" u. s. w.

Sehr ähnlich sagt Götz im vierten Akt zu dem Heilbronner Ratsherrn, der ihn einen Räuber genannt hat: „Trügst du nicht das Ebenbild des Kaisers, das ich in seinem gesudeltsten Konterfei verehre, du solltest mir den Räuber fressen oder daran erwürgen."

IV.

„Östliches Ufer des Vierwaldstättersees."

Auf die Schwierigkeit, die in dem Auftreten des Fischers hier liegt, hat zuerst Weber aufmerksam gemacht: der Fischer wohnt im ersten Akte „Schwyz gegenüber," also am westlichen

Ufer, etwa in der Nähe der Treib; jetzt aber ist er auf der entgegengesetzten Seite, und auch hier wird seine „Hütte" erwähnt.*) J. Meyer wollte den Widerspruch dadurch beseitigen, daß er Verschiedenheit der Personen annahm, gestützt darauf, daß im vierten Akte die Personenbezeichnung nicht „Ruodi" lautet, sondern einfach „Fischer." Der Dichter habe also irgend einen andern Fischer im Sinne, der nur durch ein Versehen im Personenverzeichnis nicht besonders genannt werde. Ist dies schon an sich bei einer Person, die so viel zu sprechen hat, höchst unwahrscheinlich, so ist der Umstand, daß dieser Fischer wie Ruodi mit auf dem Rütli war, sowie die Gleichheit des Namens Jenni für den Buben entscheidend; überdies bezeichnen die Handschriften die Person wirklich auch hier mit „Ruodi." Hoffmeister schlug drei Wege des Ausgleichs vor: entweder Ruodi habe sich die im ersten Akte zerstörte Hütte inzwischen hier neugebaut, oder er besitze zwei Hütten, oder er halte sich nur zufällig des Fischens wegen hier auf und Jennis Wort: „Kommt in die Hütte, Vater," gehe auf ein beliebiges fremdes Haus, in dem sie Unterkunft gesucht haben. Düntzer behauptet, von diesen Annahmen sei „keine einzige glaublich," er ist vielmehr der Ansicht, daß „das Ungehörige dem Dichter völlig entgangen sei." Aber diese Annahme ist jedenfalls noch viel unglaublicher. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie eingehend und liebevoll Schiller die Örtlichkeit studiert hat, so ist eine irrtümliche Verwechslung der beiden Ufer

*) J. Meyer behauptet zwar, schon der Isisrezensent (s. oben S. 154) habe dies hervorgehoben, aber wenigstens in dem Abdruck bei Braun (III, S. 428 ff.) steht nichts davon. Er rügt verschiedene Ungenauigkeiten betreffs der Örtlichkeit: bei I 1 z. B., daß des Landvogts Reiter „angesprengt" kommen, wozu in der Nähe von Treib nirgends geeigneter Weg sei; und bei IV, daß Tell nach dem Wege frage, den jeder Mensch wisse, sowie daß der Bube ihn „einen kürzern und heimlichern" führen solle, der ebenfalls die bekannte offene Straße sei. Aber hier sagt er gerade: „Tell fragt einen Fischer," er hat also dabei nicht an Ruodi gedacht. Was also J. Meyer dort bezeichnet fand, war nicht, wie er angiebt, die Schwierigkeit, sondern der Ausweg, den er selbst vorschlägt. — Hoffmeister wiederholt Meyers Irrtum.

geradezu undenkbar. Wohl aber ist es möglich, daß der Dichter anfänglich kühn genug gewesen war, behufs Vereinfachung der Örtlichkeit und der Personen die Tellenplatte ans westliche Ufer zu verlegen (so gut er Chinon ans nördliche Ufer der Loire legte). Dafür spricht, daß in den Handschriften die Bemerkung „Östliches Ufer" fehlt, und entscheidend ist, daß bei Vers 2163 „Vater, ein Schiff! Es kommt von Flüelen her," wo wir jetzt den Zusatz lesen: „Der Knabe deutet links," in den Handschriften steht: „deutet rechts." Beim Druck, als das Werk der schärferen Betrachtung *lesender* Beurteiler ausgesetzt werden sollte, schien ihm mit Recht dieser poetische Gewaltstreich doch wohl allzubedenklich, und er traf jene Änderungen. An ein *Versehen* des Dichters ist also gar nicht zu denken. An welche von Hoffmeisters drei Möglichkeiten er dabei gedacht hat, weiß ich nicht, es ist auch gleichgiltig, am wahrscheinlichsten jedoch wohl an die einer zweiten Hütte am andern Ufer, die in der Tat nahe genug liegt. So etwas braucht der Dichter nicht auszusprechen.

IV 1 (2123).

„Der Tell gefangen und der Freiherr tot!
Erheb' die freche Stirne, Tyrannei,
Wirf alle Scham hinweg! Der Mund der Wahrheit
Ist stumm, das seh'nde Auge ist geblendet,
Der Arm, der retten sollte, ist gefesselt!"

Die Ausleger hatten früher fast alle die letzten drittehalb Zeilen dahin erklärt, daß der Fischer damit nach der Reihe den alten Attinghausen, den Vater Melchthal und Tell meine. Das erste und letzte ist zweifellos, das mittlere sehr seltsam. Denn das klänge ja, als hätte man von dem alten schwachen Manne irgend eine Hilfe, ein Eindämmen der Tyrannei erwarten können. Auch stünde die Erwähnung Melchthals nach der ersten Zeile außer jedem Zusammenhang. Dies fühlend wollte Düntzer das „sehende Auge" ebenfalls auf Attinghausen beziehen, dessen Blick im Tode erloschen ist. Aber der Ausdruck „geblendet" macht das unmöglich. Die richtige Erklärung hat Riehemann (s. oben S. 168) gegeben: nach Attinghausens Tode war sein Erbe

Rudenz der berufene Beſchützer des Volkes gegen die Willkür der Vögte. Sein Auge lebt und ſieht noch, aber es iſt geblendet. Der Erklärer beruft ſich treffend auf Attinghauſens Ausruf (II 1): „Verblendeter!“ Ich weiſe außerdem noch auf Rudenz' eigenes Wort III 3 hin:

„Ich hab' ſtill geſchwiegen
Zu allen ſchweren Taten, die ich ſah;
Mein ſehend Auge hab' ich zugeſchloſſen.“

Dieſe Beziehung auf Rudenz, die meines Erachtens durch die beiden Stellen völlig außer Zweifel geſetzt iſt, iſt neuerdings von A. Deuerling wieder beſtritten worden.*) Aber ſeine Begründung, daß nämlich der Fiſcher alle Vorgänge beim Apfelſchuß erfahren habe, alſo auch Rudenz' Sinnesänderung, und folglich von ihm nicht mehr als von einem Verblendeten ſprechen könne, iſt gewiß nicht zutreffend. Denn neben dem Hauptereignis, Tells Schuß und Wegführung, iſt Rudenz' Auftreten ſo belanglos, daß es faſt verwunderlich wäre, wenn Kunz von Gerſau, falls er überhaupt davon weiß, es beſonders erwähnt hätte. Unrichtig iſt auch, daß man an Rudenz deswegen nicht denken könne, weil er vorher nicht genannt ſei: denn wenn man von Attinghauſens Tod ſpricht, tritt ganz von ſelbſt ſein Erbe Rudenz in die Vorſtellung. Überhaupt aber halte ich es für unabweislich, daß mit den drei Sätzen auch drei verſchiedene Perſonen bezeichnet werden. Deuerlings eigene Auslegung, daß Tell gemeint ſei, wird wohl ſchwerlich Zuſtimmung finden. Denn wer hätte je von einem Gefangenen, den „weder Mond noch Sonne beſcheint,“ geſagt, ſein „ſehend Auge ſei geblendet?“ Niemand auf der Welt iſt weniger geblendet als einer, der im Dunkeln ſitzt. Geblendet wird man durch zu großen Glanz, wie Rudenz durch den Glanz der kaiſerlichen Macht.

*) In den „Blättern für das bayriſche Gymnaſialſchulweſen“ 1896, S. 219. Auch was Höger ebenda S. 397 und gegen dieſen S. 561 nochmals Deuerling ausführen, kann meine Auffaſſung der Stelle nicht ändern.

IV 2.

Auch hier, ähnlich wie bei III 3, hat man die Anwesenheit mehrerer Personen stark beanstandet, Fürsts, Stauffachers, Melchthals, Baumgartens, Hedwigs. Man darf es indes mit solcher Begründung nicht allzuscharf nehmen, und jedenfalls ist es ungemein übertrieben, wenn behauptet wird, man könne nicht begreifen, wie sie alle „so urplötzlich nach Attinghausen kämen" (Kallsen). Man kann sich doch recht gut denken, daß unmittelbar nach dem Apfelschuß sich die Nachricht verbreitet hat, der alte Attinghausen liege im Sterben, habe vielleicht nach Walther Fürst, dem angesehensten seiner Urner Landsleute, verlangt. Daß ihn dann die andern begleiteten, ist bei der hohen Verehrung, in der der Freiherr steht, ganz selbstverständlich; auch daß er seinen Enkel mitnahm, ist begreiflich und hierdurch dann auch Hedwigs Eintreten erklärt. Düntzer sagt, die Pflicht, den Knaben der Mutter wiederzubringen, hätte ihm „näher liegen" müssen. Aber die Botschaft vom Edelhof kann doch sehr dringend gewesen sein. Es ist wahr, der Dichter hätte vielleicht gut getan, ein Wort solcher Andeutung hinzuzufügen, indes er ist in solchen Dingen etwas sorglos, und darf es sein, so lange er uns nichts Unmögliches oder Schwerbegreifliches zumutet, wovon hier gar nicht die Rede sein kann.

IV 2 (2525).

„Hört und wißt! Verschwunden
Ist meine Bertha, heimlich weggeraubt,
Mit kecker Freveltat aus unsrer Mitte."

Berthas freimütiges Auftreten in der Apfelschußszene hat den Argwohn und Ingrimm des Tyrannen gereizt, so daß er sich zu einem raschen Gewaltstreich gegen sie entschloß. Allerdings ist es nicht ganz leicht anzugeben, wann dies geschehen sein kann; denn zwischen dem Apfelschuß und seiner Abfahrt von Flüelen mit Tell hat er sehr wenig Zeit. Indes vielleicht liegt eine leichte Hindeutung darauf in seinen Worten III 3:

„Man bring' ihn auf mein Schiff, ich folge nach
Sogleich, ich will ihn selbst nach Küßnacht führen."

Er muß eben in dieser kurzen Frist rasch ein paar sicheren, entschlossenen Männern den Auftrag gegeben haben, Bertha, sobald sie allein sei (denn zunächst ging sie mit Rudenz zusammen ab), festzunehmen. Daß er sie dann, um vor Entdeckung desto sicherer zu sein, nicht nach Küßnacht, sondern nach Landenbergs Feste Sarnen bringen ließ, kann, da „die Tyrannen sich die Hände reichen," nicht auffallen. Unter diesen Beauftragten ist jedenfalls Diethelm, sein „Bub" d. h. sein Knappe gewesen; denn der stürzt, wie Melchthal V 1 erzählt, nachher aus dem eroberten brennenden Schlosse und „ruft, daß die Bruneckerin verbrenne." Also auch hier ist alles, wenn auch etwas kühn kombiniert, doch durchaus vorstellbar. Dagegen fällt es am Schluß der Szene auf, daß Rudenz, der nicht weiß, wo Bertha verborgen ist, und alle Festen bezwingen will, um in ihren Kerker zu dringen, von Küßnacht, wo er sie doch am ersten vermuten müßte, gar nicht spricht, sondern sich, wie der Erfolg zeigt, gleich nach Sarnen gewendet hat.

IV 3 (2649).

„Heute will ich
Den Meisterschuß tun und das Beste mir
Im ganzen Umkreis des Gebirgs gewinnen."

Das Beste ist der Siegespreis beim Wettschießen und anderen Spielen. So im Götz I 3: „Da war ein Schneider von Stuttgart, der war ein trefflicher Bogenschütz und hatte zu Cöln aufm Schießen das Beste gewonnen." Oft in der älteren Sprache, so bei Fischart im Glückhafften Schiff:

„Zu deren jedem ward das Best
Hundert Gulden, on sonst den Rest." *)

Und ebenso ein neuerer Tyroler Dichter, Hermann von Gilm:

*) Angeführt von Albert Richter, „Deutsche Redensarten." Leipzig. 1889. S. 14.

„Es war einmal ein Schützenfeſt,
Der Himmel hat's gegeben.
Tyroler Freiheit war das Beſt,
Der Einſatz Blut und Leben."

IV 3 (2669).

„Da ſprach ich einen, der von Baden kam.
Ein Ritter wollte zu dem König reiten
Und unterwegs begegnet ihm ein Schwarm
Von Horniſſen, die fallen auf ſein Roß" u. ſ. w.

Gerade da, wo dieſe ſeltſame Geſchichte nach Tſchudis Erzählung ſich zugetragen hat, zwiſchen Baden und Rheinfelden, näher zwiſchen Brugg an der Aare und Säckingen, liegt ein kleiner Ort namens Hornuſſen. Ein Zuſammenhang wäre möglich, ſei es, daß der unverſtandene Name Anlaß zu der Sage von den Horniſſen gegeben, ſei es, daß dort zahlreiche Horniſſen vorkamen und ſich daraus der Name des Orts erklärt. Die alt- und mittelhochdeutſche Form des Wortes iſt hornuz.

IV 3 (2682).

„Es kann der Frömmſte nicht im Frieden bleiben,
Wenn es dem böſen Nachbar nicht gefällt."

Die Worte ſtehen in bedeutungsvollem Gegenſatz zu Tells Ausſpruch I 3:

„Ein jeder lebe ſtill bei ſich daheim,
Dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden."

Die Ereigniſſe, deren Zeuge wir geweſen ſind, haben ihn gelehrt, daß ſeine damalige Auffaſſung des Lebens doch zu günſtig gefärbt war und einem Manne wie Geßler gegenüber nicht zutrifft.

V 1 (2853).

„Haltet, Freunde! Haltet!
Noch fehlt uns Kunde, was in Unterwalden
Und Schwyz geſchehen. Laßt uns Boten erſt erwarten."

Walther Fürſt iſt in dieſer ganzen Szene allzu vorſichtig, ja zaghaft geſchildert und verdient Düntzers Bemerkung, daß er

ein „gar ängſtlicher Freiheitsmann ſei, der ſeinen Rütliſchwur gründlich vergeſſen hat.“ Beſonders aber hat er das geſtern abend mit Rudenz Verabredete vergeſſen. Dieſer hatte geſchloſſen, ſie ſollten „der Berge Feuerzeichen erwarten,“

„Und ſeht ihr leuchten die willkommnen Flammen,
Dann auf die Feinde ſtürzt wie Wetters Strahl
Und brecht den Bau der Tyrannei zuſammen!“

Nun leuchten die Feuer auf allen Bergen, Geßler iſt gefallen, wie alle wiſſen, es iſt überhaupt kein Feind mehr da; und er will nicht, daß die Landleute den Twing-Uri zerſtören, weil man noch nicht wiſſe, was geſchehen ſei. Als ſie es dann trotz ſeines Einſpruches tun, ſagt er ganz reſigniert: „Es iſt im Lauf. Ich kann ſie nicht mehr halten,“ und ſogar bei Melchthals Eintreten fragt er noch einmal: „Seid ihr es, Melchthal? Bringt ihr uns die Freiheit?“ Er ſcheint gar nicht zu wiſſen, was alle wiſſen, daß ſie die Freiheit ſchon haben.

10. Schillers dramatiſcher Nachlaß.

Der Tell war das letzte große dramatiſche Werk, das Schiller vollendet hat; ein Jahr danach raffte ihn der Tod dahin. Wie ungeſchwächt aber, oder vielmehr wie gewaltig geſteigert gerade in den unmittelbar voraufgehenden Jahren ſeine dichteriſche Schaffenskraft war, zeigt die ſtaunenswerte Fülle von Entwürfen und Plänen, die er hinterlaſſen hat.*)

„Schiller hätte hundert Jahre leben können und wäre nie um Stoffe, nie um neue Methoden verlegen geweſen. Seine Skizzen ſind wie die Schlachtpläne eines großen Strategen.“ Dieſe Worte Erich Schmidts bezeichnen aufs treffendſte den Eindruck, den ſein dramatiſcher Nachlaß auf den Leſer macht. Es ſind im ganzen Bruchſtücke und Vorarbeiten zu funfzehn Schauſpielen, und ſie ſind um ſo beredtere Zeugen ſeines unabläſſig nach allen Seiten hin ſpürenden dramatiſchen Sinnens und Geſtaltens, als ſie faſt durchweg, mit ganz wenigen Ausnahmen, gerade den letzten fünf oder ſechs Jahren ſeines Lebens, alſo der Zeit nach dem Wallenſtein angehören, derſelben Periode, in der auch die zuletzt beſprochenen vier großen vollendeten Dramen in glänzender und ungewöhnlich raſcher Reihenfolge ſeinem dichteriſchen Geiſte entquollen.

*) Vollſtändig veröffentlicht wurde der Nachlaß zuerſt von Goedeke im 15. Bande der hiſtoriſch-kritiſchen Ausgabe. Aber erſt durch Guſtav Kettners umfaſſende und gründliche Neubearbeitung iſt 1895 eine überſichtliche und ſachgemäße Anordnung innerhalb der einzelnen Stücke hergeſtellt worden, auf der die ſpäteren Wiedergaben z. B. im 10. Bande meiner Schillerausgabe fußen. — Vgl. auch „Schillers dramatiſche Entwürfe und Fragmente. Aus dem Nachlaß zuſammengeſtellt von G. Kettner.“ Stuttgart 1899.

Er liebte es, während der angestrengten Arbeit an einem bestimmten schon fest gestalteten Stoffe zur Erholung seine Phantasie durch das freie Spiel mit einem andern, noch ganz beweglichen abzuspannen und zu beleben. „Wenn ich in der Mitte eines Stückes bin," schreibt er am 20. August 1799 an Goethe, „so muß ich in gewissen Stunden an ein neues denken können." Dadurch erklärt sich die wunderbare Fülle und Mannigfaltigkeit seiner Stoffe: es ist, als ob alles, was er sieht, hört und berührt, gleichsam in einem dramatischen Schmelztiegel sich zu Bildern und Gestalten und Entwürfen verwandelte. Wer den Dichter nur aus seinen abgeschlossenen Werken kennt, wird zum Teil hier in eine ganz neue Welt geführt und wird erstaunt sein, wie ihm von überall her Stoff zuströmt und sich zu dramatischen Motiven und Verwicklungen und Konflikten verdichtet. Der Reichtum und die Vielgestaltigkeit seiner Pläne setzt uns immer aufs neue ebensosehr in Erstaunen wie die Großartigkeit der Entwürfe und die Treffsicherheit des Dramatikers, nicht zum wenigsten aber der rastlose Eifer, der sich nimmer genugtun kann, und der Fleiß, den keine Mühe bleichet, mag es sich um das bienenmäßige Zusammentragen des Stoffes, um ungezählte Einzelzüge aus den Quellen, um die kleinsten Bausteine des Kunstwerks handeln, oder um die sorgfältig berechnende und vertiefende Durchdenkung eines dramatischen oder psychologischen Problems, die nicht rastet, bis alle Möglichkeiten nach ihrem Wesen gründlich durchgeprobt sind: eine Vereinigung von gründlichster, geduldigster Sorgfalt im einzelnen mit dem freien und raschen Blicke des schöpferischen Geistes, die wohl überhaupt das Wesen des wahrhaft genialen künstlerischen Schaffens bezeichnet.

„Langsam in dem Lauf der Horen
Füget sich der Stein zum Stein,
Schnell, wie es der Geist geboren,
Will das Werk empfunden sein."

Dieser Blick in die dichterische Werkstatt ist auch darum von großer Bedeutung, weil er geeignet ist, manche einseitige Auf-

faſſung, manches landläufige Vorurteil gegen die Individualität unſeres Dichters zu berichtigen. Von der unbeſtreitbaren und nie beſtrittenen Tatſache ausgehend, daß in ſeinem Dichten die Reflexion, der Gedanke, die Idee auf Erfindung und Geſtaltung von weſentlichem Einfluß iſt, hat man ſich oft ein Bild zuſammenphantaſiert, wonach er ausſchließlich ein philoſophiſcher Kopf geweſen wäre, der ſtets nur vom Allgemeinen ausging und zu ſeinen abſtrakten Ideen gleichſam nur dichteriſche Verkörperung geſucht habe. Dem gegenüber iſt ſchon oben wiederholt darauf hingewieſen worden, daß aus allen Zeiten ſeines Dichtens Beiſpiele in Fülle vorhanden ſind, die uns vielmehr zeigen, daß ſeine Einbildungskraft oft genug durch Einzelheiten, durch echte „Realitäten“ befruchtet wurde. Und dieſe Beobachtung wird gerade durch die Bruchſtücke des Nachlaſſes mehrfach in überraſchendem Maße beſtätigt.

Die Malteſer.

Dies Bruchſtück iſt das einzige, deſſen Entſtehung in eine frühere Zeit zurückreicht, da die erſte Beſchäftigung mit dem Gegenſtande mindeſtens ſchon 1788, wahrſcheinlich ſogar noch früher fällt. Kein anderer Dramenſtoff hat den Dichter ſo lange und hartnäckig feſtgehalten: immer wieder zurückgeſtellt, taucht er immer wieder von neuem auf. Schon 1794 glaubte er das Stück in wenigen Monaten vollenden zu können, und als dann der Wallenſtein ihn bald ganz in ſeinen Bann zog, ſollten die Malteſer beſtimmt die nächſte Arbeit ſein. „Dieſe beſchäftigen mich jetzt zuweilen, wenn ich von der Arbeit ausruhe,“ ſchreibt er am 8. Dezember 1797 an Goethe, indem er die Hoffnung ausſpricht, daß er im nächſten Herbſt, wenn der Wallenſtein fertig ſei, „tief in ſeinen Malteſern ſitzen“ werde. Und ſo begleitet ihn dieſer Gedanke neben dem fruchtbaren dramatiſchen Schaffen der nächſten Jahre faſt unabläſſig bis zum März 1803,

wo er nach Vollendung der Braut von Meſſina ſchreibt: „Ich habe meine alten Papiere über die Malteſer vorgenommen, und es ſteigt eine große Luſt in mir auf, mich gleich an dieſes Thema zu machen. Das Eiſen iſt jetzt warm und läßt ſich ſchmieden.“ Aber dies Eiſen ſollte nun einmal nicht fertig geſchmiedet werden. Wieder nahm ihn alsbald ein „mächtiger Intereſſe,“ nämlich der Tell, ganz in Anſpruch, und der Gegenſtand, dem er länger als anderthalb Jahrzehnte ſoviel Liebe und Nachdenken gewidmet hatte, blieb unvollendet. Es muß demnach dieſer Stoff auf ihn eine eigentümliche doppelte Wirkung ausgeübt haben, indem einerſeits eine ungewöhnlich ſtarke Anziehungskraft in ihm lag, und ſchließlich doch ein dunkler Punkt, der der letzten Vollendung widerſtrebte.

Der Gegenſtand iſt eine Epiſode aus der Geſchichte des geiſtlichen Ritterordens der Johanniter oder Hoſpitalbrüder des heiligen Johannes*), der urſprünglich (1048) in Jeruſalem gegründet, um 1310 nach der Inſel Rhodus verlegt wurde, 1530 von Karl V. die Inſel Malta als ſeinen Sitz zum Lehen erhielt und ſeitdem Malteſerorden hieß. Der Hauptzweck des Ordens war von Anfang an der Kampf gegen die Türken, und der Großmeiſter Johann von La Valette (1557—68) nahm dieſe Aufgabe mit ungewöhnlicher Tatkraft und großem Erfolge auf. Als verlautete, daß der Sultan Soliman beſchloſſen habe, Malta mit überlegener Macht anzugreifen, erließ er einen Aufruf, daß ſich die Ordensritter aus allen Ländern unverzüglich auf der Inſel ſtellen ſollten (ein Zug, der im Don Karlos III 7 benutzt iſt).**)

---

*) Schillers Hauptquelle war Vertot: „Histoire des chevaliers hospitaliers de S. Jean, appellés depuis chevaliers de Rhode et aujourd'hui chevaliers de Malthe.“ Im Jahre 1792 erſchien eine Bearbeitung dieſes Buches von Niethammer, auf Schillers Anregung und mit einer Vorrede von ihm. Auch der Stoff zum „Kampf mit dem Drachen“ ſtammt aus dieſer Quelle.

**) Unter einem zahlreichen Verzeichnis von Namen, die ſich Schiller, meiſt aus Vertot, für ſein Stück notierte, findet ſich auch „von Poſa.“ Vgl. Bd. 10, S. 502 meiner Schillerausgabe.

So hatte er über 700 Ritter und gegen 8500 Soldaten zur Verfügung, als im Mai 1565 eine ungeheure Flotte unter Muſtapha und Piali erſchien, mit 30 000 türkiſchen Soldaten bemannt, die ſofort landeten und die Belagerung des Kaſtells S. Elmo begannen, das von einer Abteilung der Ritter verteidigt wurde.

In dieſe Zeit fällt die Handlung des Stückes. Die Außenwerke von S. Elmo waren bald zerſtört, und die Beſatzung ſah dem ſicheren Verderben entgegen. Aber La Valette wollte den Platz um jeden Preis behaupten, weil der Vizekönig von Sizilien (der Stellvertreter des Königs von Spanien, dem eine nominelle Oberhoheit über den Orden zuſtand) erklärt hatte, ſobald das Kaſtell gefallen ſei, halte er alles für verloren und werde dann ſeine Armee gar nicht erſt in Gefahr bringen. Der Großmeiſter wies daher die dringende Bitte der belagerten Ritter, ſie aus dem unhaltbaren Orte zurückzuziehen, beſtimmt ab und forderte ſie zu ſtandhafter Gegenwehr auf. Und als bald eine noch dringendere Vorſtellung an ihn erging mit der Drohung, die Ritter ſeien zum Äußerſten entſchloſſen, wenn er nicht nachgebe, ſchickte er zunächſt drei Sachverſtändige (Ingenieure) ab, den Zuſtand des Forts zu unterſuchen: zwei von ihnen erklärten es für unmöglich, die Feſtung zu halten, der dritte dagegen, Konſtantin Caſtriot, behauptete das Gegenteil und erbot ſich ſogar ſelbſt, ſich mit einigen Truppen in die Feſtung zu werfen. Daraufhin ließ La Valette den Rittern ſagen, es hätten ſich tapfere Soldaten genug gefunden, die Verteidigung von S. Elmo zu übernehmen. „Kommen Sie zu uns in die Burg zurück, meine Brüder," fügte er hinzu, „Sie werden dann ſicherer und ich wegen der Behauptung eines ſo wichtigen Platzes ruhiger ſein." Dieſer Spott wirkte, und im Augenblick ſtand bei allen Rittern der Entſchluß feſt, das Kaſtell bis auf den letzten Mann zu verteidigen und lieber insgeſamt umzukommen, als ihren Poſten gemeinen Soldaten zu überlaſſen. Aber La Valette nahm ihre Abbitte und ihren Antrag nicht gleich an, ſondern erſt, als ſie, beſtürzt über ſeine Ablehnung, demütig um Verzeihung baten,

gestattete er ihnen zu bleiben. Sie hielten nun das Kastell noch eine Reihe von Tagen und verrichteten Wunder der Tapferkeit. Als endlich die ungeheure Mehrzahl der Feinde den Sieg davontrug, endigte der Kampf erst mit dem Tode des letzten Ritters auf S. Elmo. Die Türken bemächtigten sich der zerstörten Stätte, hatten aber selbst so erschreckende Verluste erlitten und waren durch den unerwarteten Widerstand so entmutigt, daß die stolze Flotte schimpflich und erfolglos wieder absegelte.

So hatte die gewaltige Willenskraft des Großmeisters im entscheidenden Augenblick aus den widerstrebenden und kleinmütigen Rittern todesmutige Helden gemacht und ein großes Ziel ruhmvoll und bewußt erreicht. Diese Tat, dieser Sieg einer moralischen Idee über die widerstrebenden Gemüter und über den Widerstand der äußeren Feinde, hatte den Dichter offenbar zuerst ergriffen, und so steht die Gestalt La Valettes als alleinherrschend im Mittelpunkt der beabsichtigten Schöpfung. Er erhöhte die Schwierigkeit der Lage und damit die sittliche Größe seines Helden noch dadurch, daß er (ohne Anhalt in der Überlieferung) den Zustand des Ordens von vornherein als erschüttert und die Strenge seiner Gesetze als gelockert darstellte: es sind viele unter den Rittern, die der harten Zucht und dem blinden Gehorsam, den die Ordensregel fordert, widerstreben, so daß der Großmeister die Würde und Majestät des Gesetzes erst wieder erschaffen muß.

Aber der Dramatiker sah, daß mit diesen rein sachlichen Gegensätzen, mit diesem sozusagen theoretischen Konflikt zwischen Pflicht und Eigenwillen noch kein wirklich dramatisches Leben gegeben war: Leidenschaft, menschliche, persönliche Leidenschaft brauchte das Stück, wenn es nicht bei aller sittlichen Erhabenheit ermüdend und nüchtern wirken sollte. Er versuchte deshalb noch zwei starke Motive in den Stoff zu legen: die Freundesliebe und die Vaterliebe. Von zwei jungen, durch innige leidenschaftliche Freundschaft verbundenen Rittern hat den einen, den noch sehr jugendlichen, schönen, liebenswürdigen und tapferen

St. Prieſt*), das Los getroffen, mit unter der Beſatzung von S. Elmo zu ſein, und dies treibt den andern, Crequi mit Namen, zur heftigſten Erbitterung, ja zu wütendem Haß gegen La Valette. Dieſe Liebe des Mannes zum Jüngling erſetzt, wie Schiller ausdrücklich betont, unter den ſonſt durchweg männlichen Geſtalten des Stückes die Frauenliebe und ſollte deshalb „alle Symptome" einer „blinden Paſſion" an ſich tragen; denn eine ſolche Liebe (wie ſie im griechiſchen Altertum edle Jünglinge verbunden habe) ſei natürlich und notwendig zwiſchen „jungen fühlenden Seelen, die das andere Geſchlecht nicht kennen." Sie muß ſich daher als „ein Höchſtes in ihrer Art darſtellen," ſie muß „vollkommen ſchön, dabei aber wirkliche Leidenſchaft" ſein. Nun iſt aber jener, dem ſichern Tode geweihte Jüngling, ohne daß er ſelbſt oder irgend ein anderer es ahnt, der natürliche Sohn des Großmeiſters, der alſo ſein Liebſtes, ſein eigenes Blut für die große Sache opfert und ſo in ſeinem eigenen Herzen, allen anderen unbewußt, den ſchmerzlichſten Kampf durchzukämpfen hat.

Auch hiermit aber waren die widerſtrebenden Elemente in ihrer Mannigfaltigkeit noch keineswegs vollſtändig gegliedert. Vielmehr entwickelte ſich einerſeits neben den aufrühreriſchen Rittern, die doch bei allem Unmut gegen die Strenge und Unerbittlichkeit des Großmeiſters immerhin treue Anhänger des Ordens ſind, noch die Geſtalt eines wirklichen Verräters, Montalto, der mit den Türken im Einverſtändnis iſt und das Verderben La Valettes und des Ordens will, ein niedriger und frecher Böſewicht, dem der Sultan eine reiche Statthalterſchaft und eine „Schönheit" zum Lohn ſeiner Verräterei zugeſagt hat, und der die erbitterte Stimmung gegen La Valette klug und tückiſch zu benutzen weiß. Andrerſeits aber brauchte der Dichter als eigentlichen Gegenſpieler La Valettes noch notwendig eine

*) Für diejenigen Leſer, welche von den Bruchſtücken ſelbſt, etwa im 10. Bande meiner Schilleraus gabe, genauere Kenntnis nehmen, bemerke ich, daß Schiller mit den Namen für dieſelbe Perſon oftmals geſchwankt hat. St. Prieſt hieß anfänglich St. Hilaire, für Crequi ſtand Gondy u. dgl. Ich gebe im obigen durchweg nur die Namen, die zuletzt feſt blieben.

Persönlichkeit, die an Einfluß und Bedeutung dem jungen Crequi überlegen war, ein angesehenes Haupt der Unzufriedenen, und so erwuchs ihm die Gestalt des Romegas, der als einer der ersten unter den Würdenträgern des Ordens, den sogenannten Großkomturen, erscheint; seinen Charakter nahm er anfangs niedriger, dann aber zeichnete er ihn als einen zwar durch Leidenschaft und Ehrsucht irregeführten Mann, der aber, durch La Valettes Geistesgröße im entscheidenden Augenblicke überwältigt und beschämt, zu seinem glühenden Verehrer wird.

Außer diesen fünf Personen, auf denen im wesentlichen die Handlung beruht und einer ganzen Anzahl von Nebenfiguren, die an den verschiedensten Stellen eingreifen, bildet noch einen wichtigen Bestandteil der Chor, der aus sechzehn älteren geistlichen Rittern besteht. Denn Schiller wollte das Stück „ganz in der griechischen Form" ausführen (8. Dezember 1797 an Goethe), mit Chören und ohne Akteinteilung, also wie später die Braut von Messina. Die ersten Bruckstücke zeigen allerdings noch vielfach eine Gliederung in fünf (oder vier) Akte, die auch später nicht völlig verschwindet. Die Handlung selbst aber gestaltete sich ihm folgendermaßen:

Gleich die erste Szene setzte mit starker dramatischer Bewegung ein und zugleich mit jener Mächtigkeit und Meisterschaft der Exposition, die wir überall an unserm Dichter kennen. „Eine offene Halle mit dem Prospekt nach dem Meere" bildet den Schauplatz, Waffengeklirr eröffnet die Szene. Romegas in heftigem Streit mit dem Ritter Biron um den Besitz einer schönen griechischen Gefangenen; von beiden Seiten eilen Ritter zum Kampfe herbei. Romegas ist Kastilianer, Biron Franzose (Provenzale), jeder wird von seinen Landsleuten unterstützt; denn der Orden war nach Nationen oder „Zungen" eingeteilt. Ist der Streit um die Sklavin unter den Rittern, deren Ordensgelübde die Keuschheit einschließt, schon an sich ein Zeichen verwilderter Zucht, so zeigt die leidenschaftliche Parteinahme der andern, daß die Eifersucht der „Zungen" die Rücksicht auf das Wohl des

Ganzen übertäubt. Während heftige Worte hin und wieder fliegen:

„Ruhmredig ist die Zunge der Provence!“ —
„Noch schärfer ist das Schwert!“ — „Zu Boden mit den Provenzalen!“ — „Nieder mit den Hispaniern!“
„Wir stehn zu dir! Dir hilft die ganze Zunge!“

und bereits die Degen unter verworrenem Kampfgeschrei gezogen sind, tritt der Chor auf und trennt die Streitenden. Er schilt die Ritter, daß sie sich selbst befehden in diesem Augenblicke, da Malta von den Feinden der Christen umzingelt sei: „Ihr schlagt euch selber Wunden und zücket das Schwert auf die Brust eures Bruders, das ihr gegen die Ungläubigen gebrauchen solltet! Draußen um die Insel ist Krieg, und Krieg ist im Innern.“ Er giebt eine schreckhafte Schilderung der ungeheuren Macht des Feindes:

„Wie des Hagels unendliche Schlossen,*) wie die Flocken fallen im Wintersturm, also steigen Völker aus den donnergeladenen Schiffen, aus einer Wolke von Heidenstämmen. Das Wasserreich verschwindet unter ihren Flotten, fester Boden ist die See. Diese Insel ist ein Gefängnis, verriegelt ist das Meer, das ewig offene“ u. s. w.

Indem nun Romegas, der die Griechin auf einem Korsarenschiff erobert hat, und Biron, der ihre Zuneigung erworben, sie aber dann, weil er auf S. Elmo kämpfte, aus den Augen verloren hat, beiderseits lebhaft auf ihrem Anspruch bestehen, erhalten wir ein Bild der kriegerischen Zustände und der verwegenen Sinnesart: die Ritter wollen die Gefahr, die der Chor ausmalt, nicht gelten lassen; sie trotzen auf ihre Tapferkeit, auf die Macht des Ordens, auf das Genie des Großmeisters und zählen außerdem auf die Ankunft der sizilianischen Flotte.

Die letztere Hoffnung wird sofort vereitelt, indem jetzt La Valette selbst auftritt, begleitet von dem spanischen Botschafter Miranda, mit der Nachricht: von Spanien ist nichts zu hoffen.

*) Vgl. Braut von Messina 243.

„Denket nicht mehr auf irdiſche Hilfe," ſagt der Großmeiſter, „ſehet nicht mehr nach der ſiziliſchen Küſte hin, ſehet aufwärts zum Himmel, ſuchet Rat in eurer eigenen Bruſt! Malta iſt ganz umzingelt und alle Zugänge beſetzt; die ganze chriſtliche Welt hat ihre Hand von uns abgezogen." Während darauf der Unwille der Ritter über die ſpaniſche Eigennützigkeit ſich laut äußert, Miranda ſelbſt aber ſich edelmütig erbietet, perſönlich zu bleiben und an der Verteidigung teilzunehmen, wird La Valettes Feſtigkeit ebenſo wie ſein ſcharfer Blick ſofort in ein helles Licht geſetzt. Montalto führt einen Unterhändler des türkiſchen Befehlhabers herbei, einen alten Chriſtenſklaven. La Valette weiſt ihn ſchroff ab und droht, jeden künftigen Herold töten zu laſſen: man ahnt, daß er Montaltos Verräterei durchſchaut.

Nachdem ſo die Umriſſe der Lage gegeben ſind, ſetzt nun die Haupthandlung ein: es kommt eine Abordnung der Ritter von S. Elmo mit dem dringenden Erſuchen, von dort wegberufen zu werden, da der Ort unhaltbar ſei und ſie nutzlos geopfert würden. Alle dringen aufs nachdrücklichſte in La Valette, die Bitte zu erfüllen, insbeſondere mit leidenſchaftlichem Eifer der Ritter Crequi, der um ſeinen Geliebten St. Prieſt in höchſter Beſorgnis iſt. Aber der Großmeiſter bleibt unerbittlich, auch Crequis flehentliche Bitte, mit nach S. Elmo ziehen zu dürfen, verweigert er und geht mit der beſtimmten Weiſung ab, daß die Elmoiſchen auf ihren Poſten zurückkehren und daſelbſt ausharren ſollen. Sie müſſen ſich fügen. Aber unter den Zurückbleibenden ſchlägt die Erbitterung hell empor, und Montalto, der eben von der Begleitung des Chriſtenſklaven zurückkommt, hetzt ſie mit giftigen Worten immer mehr auf. Tumultuariſch ziehen ſie ab.

Der Chor bleibt kurze Zeit allein; und kaum iſt La Valette wieder zu ihm getreten und hat ſeinem Kummer über die Lage Ausdruck gegeben, ſo ſehen wir, wie der Konflikt immer mächtiger anwächſt. Romegas und Biron kommen und beklagen ſich heftig über die Fortführung der ſchönen Griechin. La Valette tadelt ſie ſtreng und hält ihnen mit Ernſt ihr Gelübde vor; ſie wollen ſich nicht fügen, pochen auf die Freiheiten des kriegeriſchen

Lebens und erhitzen sich immer mehr. Er spricht als Herr und Gebieter und geht ab. Wie sie beide unmutglühend dastehen, tritt der tückische Montalto zu ihnen und macht ihnen schnell klar, daß sie jetzt Versöhnung schließen und gemeinsame Sache gegen den Großmeister machen müßten, um ihn zu zwingen: der ganze Orden werde sie unterstützen, da er wegen der Elmoischen Sache im höchsten Grade erbittert sei.

Diese Erbitterung noch mehr zu steigern, langt eben jetzt eine zweite Gesandtschaft vor S. Elmo an, wo sich die Verhältnisse rasch noch verschlimmert haben und die Außenwerke zum Teil schon genommen sind: sie fordern bestimmt, sofort abgeführt zu werden, oder sie wollen den Platz opfern, indem sie einen Ausfall machen und lieber alle im Kampfe umkommen, als länger auf dem verlorenen Posten zu bleiben. Unter dieser Gesandtschaft ist auch der junge St. Priest, der also hier zum ersten Male auftritt; er gilt als der Günstling des Großmeisters (dessen Vatergefühl für den schönen Jüngling sich also nicht ganz hat verstecken können), und man hofft daher, am ersten durch ihn noch auf jenen zu wirken. Crequi ist fest entschlossen, sich von dem Geliebten nicht losreißen zu lassen, seine Leidenschaft führt ihn über alle Grenzen hinaus und reißt die andern mit sich; Montalto schürt das Feuer noch mehr an, und da auch Romegas und Biron einstimmen, so vereinigt sich der ganze Orden zu einem furchtbaren Bündnis gegen den Meister. Die Stimme des Chors, der ihn zur Pflicht zurückführen will, wird von dem gesamten Haufen der Ritter als ohnmächtig verspottet.

Aber gerade in dieser wilden Gärung der Gemüter zeigt sich die überlegene Größe La Valettes. Zu seiner innigen Freude entdeckt er, daß der einzige unter der ungezügelten Schar, der unerschüttert in seinem Glauben an ihn beharrt, eben der junge St. Priest ist, sein eigener Sohn. Trotzdem eröffnet er sich ihm nicht, aber er benutzt die Treue des Jünglings zu seinem Plane. Und nun folgte eine Szenenreihe, die in bewunderungswürdiger dramatischer Steigerung den völligen Umschwung herbeiführen sollte. Kühn tritt er unter die aufrührerische Rotte, die ihn

zwingen will, S. Elmo aufzugeben, und hält ihrem heftigen Begehren die Majestät des Gesetzes entgegen:

„Die Wälle sind zerstört! Wohinter sollen wir stehen?"
„Hinter eurer Pflicht. Euer Gelübde ist euer Wall, der Johanniter braucht keinen andern."
„Wir sind Menschen."
„Ihr sollt mehr sein."

Vergeblich. „Die Gründe der Ritter sind alle weltlich und realistisch; er setzt ihnen idealistische entgegen." Aber sie scheinen auf diese Töne nicht mehr zu hören. Sie werden immer kühner, sie sprechen als Empörer und verlangen z. B., daß er einen türkischen Herold, einen Renegaten, von dessen Ankunft sie vernommen, anhören solle. Er erwidert, daß er ihn bereits habe enthaupten lassen. Wütend schreien sie auf, er führe durch seinen Eigensinn den Orden zum Untergang. Da erhebt er sich in der unnahbaren Hoheit seiner großen Persönlichkeit: „Der Orden ist schon untergegangen," ruft er ihnen zu, „jetzt, in diesem Augenblicke ist er nicht mehr. Nicht die Macht der Muselmänner, sondern die Insubordination hat ihn zerstört." Im sichern Tone des Herrschers heißt er die Ritter seine Befehle abwarten und entfernt sich mit dem Chor.

Sein und des Chors Verschwinden, seine letzte mächtige Rede hat die Ritter verwirrt, sie werden unsicher und unter sich uneins. Indem sie noch zweifelhaft und bestürzt dastehen, treten Bewaffnete auf, schreiten gerades Wegs auf Montalto zu und nehmen ihn im Namen des Großmeisters als Verräter gefangen. Alle geraten in das höchste Erstaunen und wollen, da Montalto Schutz bei ihnen sucht, gegen die Tyrannei des Großmeisters aufbrausen. Da tritt St. Priest heran und teilt mit, daß Montalto den Orden an den Feind verraten habe: bei dem enthaupteten Herold hat man Briefe an ihn gefunden, die alles ans Licht gebracht haben. Jetzt fangen ihnen die Augen an über ihr Unrecht aufzugehen.

Ihr Erstaunen soll noch steigen. Miranda (der spanische Botschafter) kommt gewaffnet. Die Ritter fragen, wozu; er ant-

wortet nicht. Caſtriot (der Ingenieur) kommt, ſie wollen von ihm wiſſen, wie er die Werke zu Elmo gefunden; er erklärt ſich nicht. Es kommen die ganz alten Ritter in weißen Haaren, es kommen die ganz jungen, die noch halb Knaben ſind, und alle ſind bewaffnet. Endlich kommt der Chor in ſeiner geiſtlichen Tracht, mit Speeren bewaffnet; alle ſchweigen, und das Erſtaunen der Empörer wächſt mit jeder neuen Erſcheinung. Zuletzt kommt La Valette auch gewaffnet und giebt den Aufſchluß über alles. Er läßt den Caſtriot zuerſt Bericht abſtatten, und wie dieſer erklärt, daß das Fort ſich noch eine Zeitlang halten könne, ſo fragt er die jungen Ritter, dann die ganz alten, endlich den Chor und zuletzt den Miranda, ob ſie die Verteidigung unter ſeiner Anführung übernehmen wollen. Ein Teil nach dem andern antwortet mit Ja, und nun bewilligt er den Elmoiſchen den Abzug. Ein tiefes Stillſchweigen herrſcht. Er heißt alle Aufrührer abtreten und befiehlt dem Romegas zu bleiben.

Jetzt hält er dieſem den Spiegel über ſein Betragen vor. Zuerſt ſpricht er als ein Abſcheidender von ſeinem letzten Willen und erklärt, daß er ihn, den Romegas, zum Nachfolger beſtimmt und ihm die Vota aller alten Kommandeurs im voraus verſchafft habe. Nur Romegas, der den Orden ins Verderben geſtürzt, ſei imſtande, ihn zu retten. Jetzt aber, da ſich Romegas als Chef anſehen muß, läßt er ihn das Verderbliche ſeines Betragens aus dem höheren Standpunkt anſehen, ſodaß Romegas ſich ſelbſt darüber entſetzt und, ergriffen von Scham, hingeriſſen von La Valettes Großmut, ſich vor ihm demütigt und ihm Abbitte tut.

Sein Sieg iſt ein vollſtändiger. Die aufrühreriſchen Ritter kommen in flehendem Aufzug und bitten ihn um Verzeihung ihres Fehlers und um die Erlaubnis, S. Elmo weiter verteidigen zu dürfen. Er läßt ſich nicht gleich erweichen, bis er ganz entſchiedene Proben ihrer Reue hat, und bis ihre Sinnesänderung vollkommen iſt.

Hier bricht dieſe Darſtellung ab. Aber nach den übrigen Andeutungen iſt der weitere Verlauf klar: La Valette gab endlich den Vorſtellungen und Bitten des ganzen Ordens nach, nicht

ſelbſt nach Elmo zu gehen. Es folgte eine weihevolle Abſchiedsſzene, wobei ſeine Vaterſchaft zu Tage kam. Die reuemütigen Ritter, die nun erſt recht die Hoheit ſeines Sinnes erkennen, erbieten ſich insgeſamt, ſtatt St. Prieſt in den Tod zu gehen. Weder Vater noch Sohn können darauf eingehen. So ziehen die Elmoiſchen ab, unter ihnen St. Prieſt, dem Crequi in gewaltſamer Flucht folgt. Der Chor feiert den Sieg der Pflicht. „Im letzten Chor," ſagt Schiller, „zwiſchen dem 4. und 5. Akte, muß der erhabenſte Schwung ſein und die moraliſche Geſinnung in ihrer ganzen Glorie erſcheinen." Alsdann kommt die Nachricht, daß Elmo im Sturm genommen iſt, „der halbe Mond flattert auf der Feſtung." Ein Augenzeuge, der Grieche Laskaris, erzählt von den letzten Schickſalen und Wundertaten der Helden. Der Meeresſtrom führt Leichen der Gefallenen herüber, und das Stück ſchließt, indem die Ritter ihrem Großmeiſter an der Leiche ſeines Sohnes aufs neue Gehorſam und Treue ſchwören. Der Orden iſt innerlich wieder hergeſtellt und erſtarkt, während man zugleich die Gewißheit erhält, daß das heldenmütige Todesopfer nicht vergeblich war, da die Türken durch die furchtbaren Verluſte beim Sturm geſchwächt und durch die unerhörte Tapferkeit der Verteidiger ſo erſchreckt ſind, daß die Inſel gerettet iſt, zumal auch die Ankunft der ſpaniſchen Flotte noch gemeldet wird.

So wirkungsvoll in vieler Hinſicht dieſer Aufbau und Verlauf der Handlung war, ſo iſt doch zunächſt erſichtlich, daß die beiden vom Dichter hineingelegten Motive, die Freundesliebe und die Vaterliebe, nicht in dem Maße die treibenden Kräfte geworden ſind, wie er es anfangs beabſichtigte. Urſprünglich ſollte Crequi das eigentliche Haupt der Unzufriedenen ſein, ſeine Schwärmerei und Beſorgnis für St. Prieſt trieb ihn zur Meuterei. „Er will den vermeintlichen Tyrannen, den Großmeiſter, ermorden und zückt das Schwert auf ihn." Seine Leidenſchaft reißt die andern mit ſich fort. Die Umkehr und Beſchämung ſeines Gemüts ſollte zuſtande kommen, indem La Valette ihm und allen mitteilt, daß St. Prieſt ſein eigener Sohn iſt,

daß er ſelbſt alſo noch weit mehr in ihm opfert und verliert als jener.

Nun aber drängten ſich dem Dichter zwei Gedanken auf. Einmal kann die Aufopferung des Sohnes, ſo ſchmerzlich ſie ſein mag, ſchließlich doch immer auch als Härte, als Fühlloſigkeit des Vaters aufgefaßt werden; ganz überzeugend wirkt in ſolchem Falle nur die Selbſtaufopferung, alſo La Valettes eigene Übernahme des Todespoſtens. Andererſeits empfand Schiller wohl, daß die ſo jugendliche und ſinnlich leidenſchaftliche Figur Crequis ſowie ſein ganz ſubjektives Motiv nicht ausreichend war für das Haupt der Gegenpartei. Aus beiden Erwägungen entſtand die Geſtalt des Romegas. Denn wenn La Valette ernſthaft ſein Leben hingeben wollte, ſo wurde eine Perſönlichkeit notwendig, der er mit Vertrauen die Leitung des Ordens hinterlaſſen konnte; und wie außerordentlich verlockend war es nun, gerade dieſen Ritter, einen der angeſehenſten unter den hohen Würdenträgern des Ordens, durch Verblendung und Leidenſchaft zum Gegner, zum leitenden Haupt der Verſchwörung zu machen. Dabei war es von ſelbſt klar, daß ihm gegenüber der Umſchwung nur durch das Motiv der Selbſtaufopferung bewirkt werden konnte, und ſo ſpitzte ſich alſo die Handlung auf den Augenblick zu, wo La Valette, im Begriff in den Tod zu gehen, dem erſchütterten Romegas eröffnet, daß er ihn zu ſeinem Nachfolger auserſehen habe. Dies waren demnach zwei grundverſchiedene Ziele der Handlung. Sobald die Selbſtaufopferung und damit Romegas in den Vordergrund trat, waren jene beiden andern Motive zurückgedrängt und blieben unentwickelt: die Liebe Crequis zu St. Prieſt blieb als treibende Kraft auf dieſen allein beſchränkt, was ja auch ihrer ſubjektiven Natur ungleich beſſer entſprach, und die Enthüllung ſeiner Vaterſchaft war von ihrer Bedeutung als „Angelpunkt“ des Ganzen unwiderbringlich herabgeſtoßen, konnte vielmehr nur noch hinterher als immerhin ſehr wirkſames Mittel zur weiteren Rührung der Gemüter benutzt werden.

Schiller ſelbſt wirft (Bruchſtück 21) die Frage auf: „Können

beide Motive, La Valettes Selbstaufopferung und die Hingebung seines Sohnes, zusammen gebraucht werden?" Eine direkte Antwort giebt er nicht, sucht aber offenbar nach einer Verbindung beider. „Das große Desiderat," heißt es im 16. Bruchstück, „ist ein entscheidender Akt des Großmeisters, wodurch er die Ritter ganz herumbringt. Dies ist ein Akt der höchsten Unparteilichkeit, Güte und Aufopferung für das Wohl des Ordens." Und noch ausführlicher beschreibt er die zu lösende Aufgabe im 17. Bruckstück: „Ein handelndes Motiv, wodurch La Valette die Empörung dämpft und unter den Rittern rein, groß und gerechtfertigt dasteht. Es muß so beschaffen sein, daß es ihn auf einmal von dem Verdacht der Willkür, Härte, Parteilichkeit befreit und seine väterliche Gesinnung für den Orden, Gerechtigkeit, Güte und hohe Tugend versichtbart, zugleich einen Ordensenthusiasmus entflammt und die Gemüter zu einer begeisterungsvollen Nachahmung hinreißt." „Die Ritter müssen mit einer schmerzlichen Selbstverdammung gewahr werden, daß sie sich an dem gütigsten Vater und einem schon blutenden Herzen vergangen haben. Er muß zugleich ein Gegenstand ihres zerfließenden Mitleids und ihrer erstaunensvollen Bewunderung sein, und die Scham, das Gefühl ihrer begangenen Verletzung, ihrer Schuld muß ihr Herz zerreißen." Bezeichnend ist, daß er hier, bei dieser theoretischen Erwägung der Schwierigkeit, noch ausdrücklich daran festhält, daß der Angelpunkt („der Pivot") des ganzen Stückes darin bestehe, „daß La Valette durch das strenge Gesetz, das er durchsetzt, selbst am schmerzlichsten leidet, daß er seinen Sohn hingiebt," während man in dem ausführlichen Szenar (Bruchstück 18), auf dem im wesentlichen die obige Inhaltsangabe beruht, vergeblich auch nur nach einer Erwähnung dieses „Angelpunktes" sucht. Offenbar überzeugte er sich, indem er sich zur konkreten Darstellung der Handlung zwang, daß sich beides in einer Szene nicht vereinigen ließ.

So begreift man das Stocken in der Ausführung und sein Schwanken über die Möglichkeit einer solchen. Am 22. Oktober 1799 schreibt er an Goethe: „Es wird mit diesem Stoffe recht

gut gehen; das punctum saliens ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen, großen und rührenden Handlung.“ Und in geradem Gegensatze dazu heißt es am 13. Mai 1801 an Körner: „Aber noch fehlt mir das punctum saliens zu diesem Stück; alles andere ist gefunden. Es fehlt an derjenigen dramatischen Tat, auf welche die Handlung zueilt, und durch die sie gelöst wird; die übrigen Mittel, der Geist des Ganzen, die Beschäftigung des Chors, der Grund, auf welchem die Handlung vorgeht, alles ist reiflich ausgedacht und beisammen.“

In dieser Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, die drei Handlungen (La Valette und Romegas, Crequi und St. Priest, La Valette und St. Priest), die jede für sich dramatisch und psychologisch höchst wirkungsvoll erfunden waren, zu einer organischen Einheit zu verschmelzen, wird der Hauptgrund gelegen haben, warum Schiller, so oft er auch den liebgewordenen und vieldurchdachten Stoff vornahm, ihn doch jedesmal vor der Vollendung wieder fallen ließ.

Nicht ganz ohne Bedenken aber war ihm vielleicht auch der Schluß des Ganzen. Tragisch im strengen Sinne war die Gestalt des Großmeisters nicht. Von den drei Bestandteilen des Begriffs, wie sie im Band I in der Einleitung erörtert wurden, sind ohne Zweifel zwei im vollkommensten Maße vorhanden: wir haben in ihm eine anteilswürdige Persönlichkeit, und sein leidvolles Schicksal geht mit Notwendigkeit aus seinem Charakter hervor; daß er dabei von jeder sittlichen Schuld frei ist, berührt nach der dortigen Erörterung den Begriff des Tragischen nicht. Aber es fehlt der tödliche Ausgang. Wenn La Valette am Schluß, gebeugt und erhoben, an der Leiche des geliebten Sohnes kniet und das große Werk, dem er den Sohn geopfert hat, vollendet sieht, haben wir ohne Zweifel ein erhabenes und ergreifendes Bild vor uns. Aber gerade weil der Charakter vom Dichter so weit ins Erhabene gerückt ist, weil wir wissen, daß in ihm die Pflicht, der „kategorische Imperativ“ alles Denken und Wollen bestimmt, so zweifeln wir keinen Augenblick, daß er in der königlichen Ausübung seines Herrscherberufs, wenn auch

zunächſt mit blutendem Herzen, ſeine innere Gefaßtheit wiederfinden wird. Der Strom des Mitgefühls, der in der wahren Tragödie die Ufer widerſtandslos überſchäumt, wird durch die Bewunderung ſeiner Seelengröße ſtark eingedämmt, und Bewunderung, wie Leſſing ſagt, iſt „ein kalter Affekt.“ Sein Leben iſt nicht in den innerſten Grundfeſten zerſtört oder erſchüttert. Immer wieder zeigt es ſich, daß der tragiſche Schauer im vollen Sinne uns nur dann ergreift, wenn wirklich (mit Hartmann zu reden) die „phänomenale Exiſtenz“ des Helden vernichtet wird, alſo durch den Tod. Der Tod des jungen St. Prieſt aber kann dieſen Eindruck natürlich in keiner Weiſe hervorbringen, da der Jüngling trotz aller liebenswerten Züge, die der Dichter ihm geliehen hat, doch zu ſehr in zweiter Linie ſteht und ganz und gar nur als ein Geſchöpf La Valettes erſcheint, nicht annähernd mit dem ſelbſtändigen Leben und eigener dramatiſcher Kraft ausgeſtattet wie etwa Max dem Wallenſtein gegenüber. Dort ſind beide Figuren von vollem tragiſchem Gehalt, in den Malteſern keine von beiden.

Themiſtokles. Agrippina.

Die beiden einzigen Stoffe aus dem Altertum, die unſeren Dichter zeitweiſe dramatiſch angeregt haben. Aber im Gegenſatz zu der ausführlichen Durcharbeitung und wiederholten Umgeſtaltung, die wir bei den Malteſern kennen lernten, kann man hier von einem eigentlichen Plan noch gar nicht ſprechen. Die kurzen, wenige Seiten umfaſſenden Notizen geben eben nur die Punkte an, die ihn an dieſen Geſtalten reizten und anzogen.

Themiſtokles, der unſterbliche Sieger von Salamis, der Retter der griechiſchen Freiheit und Gründer der atheniſchen Seeherrſchaft, war aus Athen verbannt worden und hatte ſich an den Perſerkönig Artaxerxes gewandt, an deſſen Hof er mit höchſter Achtung aufgenommen wurde. Das pſychologiſche Pro-

blem, das unſern Dichter an der Figur des großen Staatsmannes feſſelte, drückt er ſelbſt dahin aus: „Themiſtokles ſoll die perſiſche Flotte gegen ſeine Mitbürger anführen; er hat es dem großen König verſprochen, als er auf ſeiner Flucht bei dieſem eine gütige Aufnahme fand und gegen ſeine undankbaren Landsleute Rache brütete. Aber unterdeſſen iſt ihm ein anderer Sinn gekommen; er kann es nicht über ſich gewinnen, für die Barbaren und gegen ſein Vaterland zu fechten. Da er nun nicht länger auf perſiſchem Gebiet bleiben, mit ſeinem Volk aber ſich nicht mehr verſöhnen, die heiligen Obliegenheiten des Gaſtrechts nicht verletzen, noch weniger auf Unkoſten ſeiner Ehre befriedigen kann, ſo entſchließt er ſich, als ein würdiger Grieche freiwillig zu ſterben.“ Mit ſcharfem und tiefem Blicke erkannte Schiller, daß den Hauptpunkt hier nicht bloß der innere Kampf eines in ſich fertigen und abgeſchloſſenen Charakters bilden müſſe, ſondern daß dieſer Kampf und ſein Ausgang eine pſychologiſche Entwicklung darzuſtellen habe, eine Erhöhung und innere Läuterung des Helden vorführen müſſe: „Themiſtokles ſtirbt, wie er gelebt hat, nämlich mit einem gleichen Anteil reiner und unreiner Antriebe. Er hatte eine hohe Geſinnung, eine Begeiſterung für die wahre Tugend und den wahren Ruhm; aber ihn nagte die Ehrſucht. Und ſo miſcht ſich auch in ſeine heroiſche Selbſtaufopferung der Schmerz der gekränkten Ruhmſucht; doch wird er gewiſſermaßen Herr über dieſe unreine Empfindung, oder ſie läutert ſich wenigſtens zu einer ſchön menſchlichen Regung, und er ſcheidet zuletzt als ein edler Menſch, von der Idee ſeines unſterblichen Nachruhms über die gekränkte Hoffnung getröſtet. Mit dem Giftbecher am Munde wird er wieder zum Bürger Athens.“

Wie es der Dramatiker nun angefangen hätte, dieſes pſychologiſche Problem zu einer ſpannenden Handlung auszugeſtalten, davon geben die Bruchſtücke kaum eine Andeutung. „Das Stück enthält die geſchäftigen Anſtalten zu einer großen Kriegsexpedition. Man erwartet eine große kriegeriſche Handlung, und alles läuft auf nichts hinaus, da der, welcher die Seele davon ſein ſollte, ſich

tötet. Beide Anſtalten, die der Perſer zum Feldzug und die des Themiſtokles zum Tode, welche jene aufhebt und vernichtet, gehen miteinander fort, und der Geiſt des Stückes iſt dieſer, daß etwas ganz anderes, ſchlechthin anderes erfolgt, als veranſtaltet worden, und das etwas Ideales das Reale zerſtört und in nichts verwandelt." Alſo der Sieg einer „moraliſchen Idee" war auch hier das Ziel der Entwicklung, aber ganz weſentlich anders als in den Malteſern. Dort war der Charakter des Haupthelden von vornherein ein im vollſten Maße abgeſchloſſener; bewußt ſetzte er die in ihm lebende Idee der Pflicht den widerſtrebenden Elementen entgegen und unterwarf ſie ſich durch die Kraft ſeines Willens, während ſich hier in Themiſtokles' Gemüt unter ſchweren inneren Kämpfen die Idee erſt emporringen ſollte. Dort zeigte ſie ſich als Siegerin, indem ſie die ihr entſprechenden äußeren Verhältniſſe allen Widerſtänden zum Trotz erſchuf; etwa nach Goethes Wort: „Denn wer feſt auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt ſich," hier dagegen beſteht ihr Sieg darin, daß ſie eine ihr widerſprechende äußere Handlung zerſtört und zugleich ihren eigenen Träger vernichtet.

Außerdem würde Schiller jedenfalls ein reiches Bild der Zeit und der Zuſtände vorgeführt haben. Er ſpricht von dem Gegenſatz des „hochgeſinnten Griechen" gegen die Barbaren, der griechiſchen gegen die perſiſchen Sitten, von ioniſchen und echten Griechen, von einem griechiſchen Philoſophen, von „Mimen", die einige Szenen aus einer verloren gegangenen Tragödie des Äſchylus vortrugen u. dgl., eine Tochter des Helden wird erwähnt (Mneſiptoleme), ebenſo ein „Kind oder Enkel des Themiſtokles, das für die Griechen begeiſtert" iſt, ohne daß doch alle dieſe Zuſtände und Perſonen ſich irgend bereits zu einer erkennbaren dramatiſchen Handlung zuſammenſchlöſſen. Das Hauptgewicht, den eigentlichen Schwerpunkt für das Intereſſe des Dichters bildet ohne Zweifel der Charakter des Haupthelden: „Ungeachtet er außer Handlung iſt und ſich dem Tode ſchon geweiht hat, ſo ſieht man in ihm doch ganz den herrlichen Griechen, den klugen anſchlägigen Staatsmann und Feldherrn,

die hohe, treffliche, unzerstörliche Natur, kurz, den ganzen, unsterblichen Helden. Geist fließt von seinen Lippen, Leben glüht in seinen Augen, Feuer und Tätigkeit ist in seinem ganzen Tun."

Agrippina, die Mutter des Kaisers Nero, bekanntlich eine der herrschsüchtigsten und verworfensten Frauen des alten Roms, hatte den schwachsinnigen Kaiser Claudius, ihren Oheim, dahin zu bringen gewußt, daß er sie zur Gemahlin nahm und den jungen Nero, ihren Sohn aus früherer Ehe, adoptierte, obgleich er einen eigenen Sohn Britannicus hatte. Als aber Claudius bald darauf trotzdem diesen zu begünstigen schien, ließ sie den Kaiser vergiften und machte Nero zum Kaiser. Anfangs herrschte sie unbeschränkt über den erst Siebzehnjährigen, aber bald kehrte sich Neros zügellose Natur auch gegen sie. Als er gewahr wurde, daß sie, aufgebracht über das Sinken ihres Einflusses, jetzt dem Britannicus, als dem echten Thronerben, ihre Gunst zuwende, ließ er diesen beim Gastmahl vergiften und trachtete der Mutter nach dem Leben. Zuerst machte er den Versuch, sie mit Hilfe eines künstlich gebauten Schiffes, dessen Klammern sich in der See lösten, zu ertränken, und als dies fehlschlug, ließ er sie ermorden.

Auf diesen Stoff hatte unsern Dichter die Beschäftigung mit Racines Britannicus gebracht. Er hatte sich dies Stück im Dezember 1804 zur Übersetzung vorgenommen, und wenn er es auch alsbald wieder fallen ließ und stattdessen die Phädra wählte, so war ihm doch schon in der ersten Szene, die in seiner Übersetzung vorliegt, die Gestalt der Agrippina entgegengetreten. Als geschichtliche Quelle dienten Tacitus' Annalen, Buch 12—14.

Zu einer bestimmteren dramatischen Handlung hatte sich ihm auch hier der Stoff noch nicht gestaltet, seine kurzen Aufzeichnungen zeigen vielmehr nur, was ihm an diesem Charakter, in diesem Gewühl von Greueltaten und Scheußlichkeiten, einer dramatischen und tragischen Behandlung fähig schien. War beim Themistokles der hohe und edle Charakter des Helden an sich anteilswürdig, so findet hier das Gegenteil statt: „Agrippina ist ein Charakter, der nicht stoffartig interessiert, bei dem vielmehr

die Kunſt das ſtoffartig Widrige erſt überwinden muß. Rührt Agrippina (verſteht ſich, ohne ihren Charakter abzulegen), ſo geſchieht es lediglich durch die Macht der Poeſie und die tragiſche Kunſt.“ Insbeſondere war es das Verhältnis zwiſchen Mutter und Sohn, das ihn reizte. Nero verdankt ihr alles; freilich hat ſie ihm die Herrſchaft „mehr um ihretwillen als um ſeinetwillen verſchafft.“ Das brennende Verlangen, Mutter des Herrſchers der Welt zu ſein, den ſie ſelbſt am Gängelbande leiten zu können hofft, iſt ſo ungeheuer, daß ſie vor Jahren auf ein Orakel, ihr Sohn werde Kaiſer ſein, aber ſie töten, die berühmte Antwort gab: „Mag er mich töten, wenn er nur Kaiſer wird!“ (occidat, dum imperet!) Dies Ziel zu erreichen, iſt ſie vor keiner Freveltat zurückgeſchreckt, und nun empfängt ſie die Strafe ihrer Verbrechen von dem, für den ſie alles getan. Dies ſollte der Punkt ſein, der den Anteil des Leſers weckte. „Agrippina erleidet bloß ein verdientes Schickſal, und ihr Untergang durch die Hand ihres Sohns iſt ein Triumph der Nemeſis. Aber die Gerechtigkeit ihres Falls verbeſſert nichts an der Tat des Nero: ſie verdient, durch ihren Sohn zu fallen, aber es iſt abſcheulich, daß Nero ſie ermordet. Unſer Schrecken wird alſo hier durch kein weiches Gefühl geſchwächt. Wir erſchrecken zugleich über den Opferer und über das Opfer.“ Dieſer Zuſammenhang ſchien ihm unerläßlich für die Tragödie; bezeichnend dafür iſt die Bemerkung: „Agrippina muß in dem Stücke nichts gegen den Nero tun, obgleich ſie zu allem fähig wäre; dieſen Grad der Unſchuld muß ſie, ihm gegenüber und in dieſem letzten Verhältnis, haben, das erfordert das tragiſche Geſetz. Sie muß als Mutter gegen den Sohn daſtehen. Zwar als eine ſehr ſchuldige Mutter, aber nicht gegen den Sohn ſchuldig.“ Sie hätte alſo mit den Worten König Philipps ſagen können: „Ganz Europa verfluche mich, Europa mag mir fluchen! Von dieſem hab' ich Dank verdient.“ Man empfindet ſofort, wie dadurch die Teilnahme, ſelbſt für die verworfenſte Verbrecherin, ſich hebt. Denn das „tragiſche Geſetz,“ von dem Schiller ſpricht, iſt nichts anderes als die Notwendigkeit, die tragiſche Empfindung des Mitleids zu erwecken.

In dem zweiten Charakter des Stückes, in Nero, würde der Dichter, der geschichtlichen Überlieferung treu, durchaus eine „gemeine Seele" dargestellt haben, „feigherzig, argwöhnisch, habsüchtig, wollüstig, liederlich." Nichts hätte ihm ferner gelegen, als die Scheußlichkeiten dieses Unmenschen in einen Mantel phantastischer Größe zu hüllen, etwa ihn als eine Verkörperung des „Lebensdranges" und einer „übergreifenden, dämonischen Willensenergie" (nach heutigem Ausdruck als einen „Übermenschen") zu zeichnen, wie es Hamerling in seinem „Ahasver" versucht hat (vgl. dessen „Epilog an die Kritiker"). Aber selbst in dem Charakter dieses Tiefgesunkenen sollte doch der Mord der Mutter erst noch den letzten, schrecklichen Wendepunkt bezeichnen: „Ihr Tod macht Epoche in seinem Charakter; hier fühlt er die letzte Scham und die letzten Schauer der Natur, er überwindet sie und hat nun alle moralischen Gefühle überwunden." „Es kostet dem Nero etwas, seine Mutter umzubringen; nicht etwa aus einem Rest von Liebe: die hat er nie für sie empfunden. Es ist bloß die unvertilgbare Naturstimme, die er Mühe hat, zum Stillschweigen zu bringen. Diese Naturstimme ist so allgemein, ist ein so ewiges Naturgesetz, daß selbst ein Nero die heftigste Krise ausstehen muß, eh er es überwindet."

Von der Anlage der Handlung ist nur dies eine zu sagen, daß der Anfang Agrippina als zurückgesetzt und verlassen vorführen sollte; dann sollte sie „im Verfolg der Handlung noch einmal auf einen Augenblick die Herrschaft über ihren Sohn zurückerhalten," oder, wie es an einer andern Stelle heißt, „ihn noch einmal herumbringen." Aber unmittelbar auf diesen Höhepunkt der Handlung würde Neros Mordplan und ihr Tod gefolgt sein. Von Nebenpersonen werden nur der Befehlshaber der Prätorianer Burrus und der Philosoph Seneca genannt, die nach Tacitus' Bericht die Leiter des jungen Kaisers waren. Über ihr Eingreifen in die Entwicklung des Stückes ist kaum eine Andeutung vorhanden, ebensowenig, auf welche Weise sich Schiller einen möglichen Abschluß des Dramas gedacht hat. Für Agrippina selbst war ja das Ende gegeben; und wenn es nur gelang (woran

nicht zu zweifeln), für dieſe herbe und abſtoßende Geſtalt den nötigen Grad der Anteilnahme zu erwecken, ſo konnte ihr Ausgang ein wirklich tragiſcher ſein, da der Zuſammenhang ihres Schickſals mit ihrem Charakter offenbar war und es dem Zuſchauer ſicherlich anſchaulich werden konnte, wie ſie durch ihr leidenſchaftliches Streben, die Herrſchaft feſtzuhalten, ſich verblendet ihr eigenes Grab gräbt. Dagegen wie ſich der Dichter mit dem überlebenden Nero abgefunden hätte, ohne mit einem widrigen Mißklang zu ſchließen, iſt nicht leicht zu ſagen.

Die Polizei. Die Kinder des Hauſes.

In entſchiedenem Gegenſatz zu den zuletzt beſprochenen Plänen mit ihrem beſtimmten hiſtoriſchen Gehalt und einer knappen Anzahl von Perſonen ſcharfen und bedeutſamen Gepräges, wird hier der Blick auf einen ungeheuren Umkreis ſozialer Zuſtände und eine faſt unüberſehbare Fülle von Verhältniſſen und Perſonen gerichtet. Es handelt ſich um Paris; und der rieſenhafte Plan des Dichters geht dahin, die franzöſiſche Hauptſtadt (die er ſelbſt nie mit Augen geſehen) mit allen ihren Zuſtänden und Gebrechen, die Höhen und Tiefen der Geſellſchaft, das Tages- wie das Nachtleben, kurz „Paris in ſeiner Allheit" zum Gegenſtande eines kulturgeſchichtlichen Dramas zu machen, in deſſen beherrſchendem Mittelpunkt die Polizei ſtehen ſollte.

Das Getriebe einer Großſtadt hatte für Schillers Geiſt von jeher eine große Anziehungskraft gehabt. Wie imponierte ſchon dem zweiundzwanzigjährigen Flüchtling, der noch nie über die engere Heimat hinausgekommen war, Frankfurt am Main mit dem tätigen Treiben der Handelſtadt und dem Menſchengewühl auf den Straßen, und auch in Berlin, zweiundzwanzig Jahre ſpäter, fühlte er ſich lebhaft angeregt. Paris, mit dem ja damals keine andere Stadt des Feſtlandes auch nur verglichen werden konnte, war ihm wohl zuerſt durch Merciers „Tableau

de Paris“ nahegetreten, das er 1887 kennen lernte. Doch war seine Kenntnis nicht bloß aus dieser und anderen literarischen Quellen geschöpft, sondern wurde ihm auch durch Augenzeugen lebendig vermittelt; zuerst durch seinen Jugendfreund Wilhelm von Wolzogen, der im Sommer 1788 nach Paris ging, dann durch den Professor Friedrich Schulz, der im Oktober 1789 von dort zurückkehrte und ihm lebhafte Schilderungen der dortigen Zustände gab, und ungefähr um dieselbe Zeit durch Wilhelm von Humboldt, der nach einem mehrmonatlichen Aufenthalt in Paris gegen Ende 1789 in Weimar den Dichter kennen lernte. Alle diese Eindrücke wirkten so stark auf ihn, daß er im Jahre 1792 selbst an eine Reise nach Paris dachte, auf der ihn Humboldt zu begleiten versprach.*)

Aber trotz dieses großen Interesses, das ihm der Stoff einflößte, ist es doch sehr zweifelhaft, ob er es je gewagt hätte, an eine dramatische Gestaltung zu denken, wenn sich ihm nicht ein Gesichtspunkt dargeboten hätte, um das ganze ungeheure Getriebe des Pariser Lebens sozusagen in den Dienst einer tragischen Idee zu stellen. Diese Idee kam ihm aus einem weitentlegenen Gebiet, das von dem unruhigen Gewühl der modernen Weltstadt „durch Siriusfernen“ geschieden zu sein scheint: aus Sophokles' König Ödipus. Er beschäftigte sich bekanntlich im Jahre 1797, also während des eifrigen Arbeitens am Wallenstein, sehr eingehend mit der antiken Tragödie, mit Aristoteles und mit Sophokles, und dies Studium führte ihn einige Jahre später zur Braut von Messina. Es ist oben (S. 15) bei der Besprechung dieses Stückes darauf hingewiesen worden, daß ihm am König Ödipus, den er ganz besonders bewunderte, vornehmlich zwei „unermeßliche Vorteile“ einleuchteten, die hier der Gegenstand dem tragischen Dichter biete, nämlich das unabwendbare Schicksal und die „tragische Analysis“ (s. oben S. 49), von denen er sich aber den letzteren bei der Braut von Messina nicht

*) Über diese literarischen und persönlichen Beziehungen vgl. die Ausführungen von Gustav Kettner, „Schillerstudien“ 1894.

zu eigen machen konnte. Dagegen dem Stoff, den er in der Pariser Polizei vor sich hatte, glaubte er diese beiden Vorzüge abgewinnen zu können. In dem Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 hebt er als einen Vorteil der „tragischen Analysis" hervor, „daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen (d. h. hier: der dramatischen) Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt." Denn da „alles schon da ist und nur herausgewickelt wird," so kann dies „in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren."

Dies aus dem Heroischen ins Moderne übertragen, kam er natürlicherweise auf das „Sujet des entdeckten Verbrechens," über dessen tragischen Wert er, nach Goethes Tagebüchern, am 26. März 1799 mit dem Freunde verhandelte. Die Polizei, die alles weiß und alle Fäden in den Händen hat, der auch das verborgene Verbrechen nicht entgehen kann, sollte dabei den leitenden Mittelpunkt der ganzen Handlung bilden und so gewissermaßen an die Stelle des antiken Schicksals treten. Um dies aber dramatisch ausführen und beleben zu können, durfte „die Polizei" nicht ein unbestimmtes oder kollektives Ding bleiben, sondern es war eine beherrschende, überlegene Persönlichkeit erforderlich, ein einzelner Mann, der alles in seiner Hand vereinigte. Dazu ersah sich Schiller die Gestalt des berühmten Polizeiministers unter Ludwig XIV., Argenson, der 1697 die Leitung der Polizei übernahm und das Institut zu einer unerhörten Höhe der Macht brachte. Diesen fand er bei Mercier und in anderen Quellen als einen Mann geschildert, der wie eine Art Vorsehung über Paris wachte, der durch ein Heer von Spionen und Beobachtern über jeden Menschen unterrichtet war und mehr gefürchtet wurde als der König und seine Minister: „Er würde von jedem Unbekannten, der sich in der Finsternis der Nacht in Paris eingeschlichen hätte, Rechenschaft gegeben haben; solch ein Unbekannter, so erfinderisch er auch sein mochte,

ſich zu verſtecken, war immer unter ſeinen Augen, und wenn er ihm wirklich entging, ſo wagte doch niemand, was dieſelbe Wirkung tat, zu glauben, daß er verborgen genug ſei."

Um ſich das ungeheure Gebiet, wobei ihm keine eigene Anſchauung zu Hilfe kommen konnte, lebendig und konkret zu vergegenwärtigen, machte ſich Schiller Auszüge und Zuſammenſtellungen aus ſeinen Quellen, die aufs neue ſeinen rieſenhaften Fleiß zeigen und die erſtaunliche Gabe ſeiner Phantaſie, ſich auch den fremdeſten Stoff anzueignen, die wir ſchon ſonſt an ihm bewunderten. Er zählt alle möglichen Typen des Pariſer Lebens auf, nicht weniger als 32 verſchiedene Menſchenklaſſen, die „in der suite der Handlung" auftreten ſollten oder könnten, darunter z. B. der Sohn der Familie (verführt, zur Verzweiflung gebracht, aber noch gerettet), die fromme Tochter, der Vater aus der Provinz; der biedre, aber arme Adlige, der übermütige, ſchlechtdenkende, aber reiche Bürgerliche; der mutwillige Musketier, der „Fat" als Parlamentsrat, der Schmarutzer („ubique"); die Courtiſane, der Gauner und Spitzbube in allen Geſtalten; der Philoſoph; die Savoyarden; der wohldenkende Bürger von Paris; Packträger, Droſchkenkutſcher, Schweizer; die Ehefrau und der Ehemann; die Scharwache („guet"), „marchande de modes," Fiſchweiber; der Mönch; der duc und die duchesse u. dgl. Ebenſo macht er ſich eine Zuſammenſtellung aller Tagesſtunden und des Bildes, das dann jedesmal Paris bietet, von früh um 7 Uhr an, den ganzen Tag und Abend hindurch, bis wieder zum frühen Morgen, z. B. „Nachmittags 2 Uhr: les dineurs en ville, aufgeſtutzt, ziehen auf den Fußſpitzen fort, Fiacres rollen. — 5 Uhr: Ungeheures Gewühl und Geräuſch, man eilt nach den spectacles u. ſ. w. — 7 Uhr: Wieder Ruhe, faſt allgemein, die Pferde an den Kutſchen ſtampfen den Boden. — 10 Uhr: Lärm hebt wieder an. Man kommt aus den spectacles. Man giebt kurze Viſiten vor dem Abendeſſen. Stunde der Courtiſanen. — 1 Uhr nachts kommen 6000 Bauern mit Gemüs, Früchten, Blumen nach der Halle. Hier iſt niemals Stille des Nachts. — 6 Uhr gehen die Handwerker, Tagelöhner

an ihr Tagewerk, kommen die Libertins aus den Freudenhäusern, die Spieler aus ihren Winkeln u. s. w."

Aber so sehr ihn offenbar diese Durcharbeitung und Vergegenwärtigung des Stoffes reizte, so bot doch die Entwicklung einer dramatischen Handlung in diesem Rahmen große Schwierigkeiten dar. Einigermaßen deutliche Umrisse gewann eigentlich in seiner Phantasie nur die große Eingangsszene: „Die Handlung wird im Audienzsaal des Polizeileutnants eröffnet, welcher seine Kommis abhört und sich über alle Zweige des Polizeigeschäfts und durch alle Quartiere der großen Hauptstadt weitumfassend verbreitet. Der Zuschauer wird demnach schnell mitten ins Getriebe der ungeheuren Stadt versetzt und sieht zugleich die Räder der großen Maschine in Bewegung. Delatoren und Kundschafter aus allen Ständen." — Den Ansatz zur dramatischen Handlung bezeichnet er alsdann so: „Die Polizei wird durch jemand aufgefordert, sich zur Entdeckung irgend einer Sache in Bewegung zu setzen; der Fall ist äußerst verwickelt und scheinbar unauflöslich, aber der Polizeileutnant, nachdem er sich gewisse Data hat geben lassen, verspricht im Vertrauen auf seine Macht einen glücklichen Erfolg und giebt sogleich seine Aufträge." An die hiernach zu erfindende Handlung stellt er gewisse notwendige dramatische Forderungen, besonders, daß bei der „ungeheuren Masse von Handlung" verhindert werden müsse, daß der Zuschauer „durch die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und die Menge der Figuren verwirrt" werde. „Ein leitender Faden muß da sein, der sie alle verbindet, gleichsam eine Schnur, an welche alles gereiht wird; sie müssen entweder unter sich oder doch durch die Aufsicht der Polizei miteinander verknüpft sein, und zuletzt muß sich alles im Saal des Polizeileutnants wechselseitig auflösen." Aber daneben soll die Darstellung des Zuständlichen durchaus nicht zurücktreten: „Paris, als Gegenstand der Polizei, muß in seiner Allheit erscheinen und das Thema erschöpft werden. Ebenso muß auch die Polizei sich ganz darstellen und alle Hauptfälle vorkommen. Dies mit den einfachsten Mitteln zu bewerkstelligen, ist die Aufgabe." Auch einzelne Bilder

ſchweben ihm vor: „Poetiſche Schilderung der Nacht zu Paris, als des eigentlichen Gegenſtandes und Spielraumes der Polizei.“ — „Wenn andere Menſchen ſich der Freude und Freiheit überlaſſen, an großen Volksfeſten u. dgl., dann fängt das Geſchäft der Polizei an.“ „Der Menſch wird vom Polizeichef immer als eine wilde Tiergattung angeſehen und ebenſo behandelt.“

Aber alles dies iſt doch gewiſſermaßen nur die Form, die ihm vorſchwebt, der dazugehörige konkrete Inhalt fehlt noch faſt ganz. Man denkt dabei unwillkürlich an eine Äußerung Schillers in ſeinem Briefe an Körner vom 25. Mai 1792: „Das Muſikaliſche eines Gedichts ſchwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinſetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.“ Wie unbeſtimmt und wechſelnd ſich ihm der Stoff noch darſtellte, geht auch daraus hervor, daß ſich ihm gleichzeitig zwei ganz verſchiedene Löſungen aufdrängten. Er hatte in jenem Brief an Goethe, wo er nach modernen Analogien für die Ödipustragödie ſuchte, die Bemerkung gemacht, daß, wenn man das Weſentliche der Fabel bei veränderten Zeiten und Perſonen beibehalten wolle, leicht lächerlich werden könne, was urſprünglich furchtbar war. Und ſo finden wir in der Tat, daß er in das „Milieu“ des Polizeigetriebes außer einer Tragödie auch den Plan zu einem Luſtſpiel einfügen wollte. Er hatte dabei den überraſchend hübſchen Gedanken, daß jedes von den beiden Stücken ſcheinbar mit ſeinem Gegenteil beginnen ſollte: das Luſtſpiel mit dem Aufſuchen der Spur eines blutigen Verbrechens, das ſich nachher in heitere Verwicklungen auflöſt, die Tragödie dagegen mit einem ſcheinbar harmloſen Vorfall, bei deſſen Aufhellung man auf immer ſchrecklichere Verbrechen ſtößt.

Die Schwierigkeit für den Dramatiker lag offenbar darin, daß die Perſönlichkeit, die er in den Mittelpunkt ſtellen wollte, der allmächtige Polizeiminiſter, an dem eigentlichen Pathos des Stückes nicht Anteil haben konnte und daher wie ein von außen wirkender fortwährender deus ex machina erſchien. Zwar heißt es an einer Stelle: „Die Offizianten und ſelbſt der Chef der

Polizei müſſen zum Teil auch als Privatperſonen und als Menſchen in die Handlung verwickelt ſein.“ Aber mit einem ſolchen „zum Teil auch“ war eben nicht geholfen, und tiefer gefaßt ſtehen dieſe beiden Rollen augenſcheinlich in einem unausgleichbaren Widerſpruch: er kann nicht zu gleicher Zeit die rächende und leitende Nemeſis darſtellen und auch ein Gegenſtand eben dieſer Nemeſis ſein. Iſt er das zweite aber nicht, ſondern leitet nur die Fäden, ſo wird wieder den übrigen Perſonen, deren Schickſal uns ergreifen ſoll, das wichtigſte Intereſſe entzogen, da ihre Handlungen und Charaktere zu einem Marionettenſpiel herabgedrückt werden. Hieran ſcheiterte der ganze Plan mit Notwendigkeit. Wie Schiller die Sache auch wenden mochte, ſo lange wirklich die Polizei der Hauptheld ſein ſollte, konnte nichts dramatiſch Befriedigendes daraus werden. Löſte ſich aber ſo die Handlung von der Perſon des Polizeichefs los, ſodaß die Polizei und ihr Wirken nicht mehr die Hauptſtelle einnahm, ſondern nur noch als Mittel diente, ſo war damit auch jene ſo eindrucksvolle Eingangsſzene gefallen, die ſich der Phantaſie des Dichters wohl zuerſt und am kräftigſten eingeprägt hatte. Hiermit war dann ohne Zweifel das Hauptintereſſe an dem urſprünglichen Tragödienplane geſchwunden. Das Luſtſpiel aber, für das jene Eingangsſzene ohnehin ein zu großartiger und umfaſſender Apparat geweſen wäre, zog ſich natürlicherweiſe mehr ins Enge zuſammen. Es wurde aus Paris in eine „kleine Stadt“ verlegt, und ſtatt der gebietenden Perſönlichkeit Argenſons finden wir einen „Polizeikommiſſär.“

Wenn es hiernach begreiflich iſt, daß betreffs der Tragödie in Schillers Aufzeichnungen kaum irgend ein feſterer Anhalt für den Verlauf einer dramatiſchen Handlung vorhanden iſt, ſo bleibt doch auch die Handlung des Luſtſpiels in ziemlich dürftigen Anfängen ſtecken. „Es kommt ein Kiſtchen mit Pretioſen weg,“ welches einem Kaufmann zur Aufbewahrung übergeben worden, und die Polizei wird in Bewegung geſetzt. Das Fortkommen beruht aber auf einer Verwechslung, da die Nichte des Kaufmanns, die zu einer ihr widerwärtigen Heirat gezwungen werden ſoll,

und mit ihrem heimlich Geliebten entfliehen will, ein ganz ähnliches Kistchen besitzt, das sie auf ihrer Flucht mitnehmen will; beide werden durch ein Versehen der Dienstboten vertauscht u. dgl. Aber eine genauere Vorstellung der beabsichtigten Handlung gewinnt man nicht. Schiller wirft zwar noch eine ganze Menge von Motiven aufs Papier, z. B. „Es geht ein Mensch verloren, er hat viel Geld gezeigt an einem öffentlichen Ort; er ist aber plötzlich unsichtbar geworden, man findet Spuren von Blut irgendwo oder ein blutiges Werkzeug.“ „Ein Liebhaber hat eine nächtliche Zusammenkunft. Strickleiter.“ „Eine Frau betrügt ihren Mann und hält es mit einem andern.“ „Eine Spielergesellschaft.“ „Falschmünzer“ u. dgl. Aber eine Verknüpfung hat er noch nicht gefunden. „Es werden drei anfangs voneinander unabhängige Geschichten im ersten Akt eingeführt. An diese knüpfen sich noch drei oder vier andere, und sowohl diese neuen als die Polizeiuntersuchungen verknüpfen alle und lösen sie zusammen auf.“ Er stellt sogar an sich selbst die Frage: „Wie werden mehrere voneinander unabhängige Handlungen, die in einer gemeinschaftlichen Auflösung zuletzt verbunden werden, in der Exposition eingeleitet und fortgeführt, ohne daß zu große Zerstreuung entsteht?“ Man sieht also, seine Phantasie schwelgt auch hier noch in der Kombination und Entgegensetzung des Zuständlichen, ohne schon einen festen Faden gefunden zu haben, und so blieben diese hingeworfenen Bilder, die seinen tiefer strebenden Geist doch wohl auf die Dauer nicht fesseln konnten, unentwickelt liegen.

Dieses Scheitern der hier angedeuteten dramatischen Ansätze, das uns nach der ersten kräftigen Entwicklung und den farbenreichen Bildern des Pariser Lebens wie das allmähliche Versiegen eines mächtigen Stromes berührt und einigermaßen enttäuscht, war gewiß nicht zufällig. Schillers künstlerisches Schaffen hatte, durch die äußere Anregung verführt, diesmal sozusagen das Ding am verkehrten Ende angegriffen. Das Drama beruht seinem innersten Wesen nach so sehr auf der Handlung und auf den handelnden Charakteren, daß der organische Keimpunkt einer wirklichen

dramatiſchen Schöpfung immer nur in dieſen beiden Beſtandteilen liegen wird: indem der Phantaſie des Dichters eine ergreifende tragiſche Handlung aufgeht oder ein bedeutender Charakter (der ſich als ſolcher ja ſtets nur in der Handlung darſtellen kann), hat er den Punkt gefunden, aus dem ſich das ganze Drama in ſeiner Lebensfähigkeit und Lebensfülle entwickeln kann. Dieſen Weg hat Schiller in allen ſeinen großen Schöpfungen genommen. Hier aber ging er von etwas völlig anderem aus, nämlich gewiſſermaßen von dem äußeren Rahmen des Bildes, das er ſchaffen wollte, und dabei iſt eine wirklich organiſche Entwicklung ſchwer zu erreichen. Es iſt klar, daß ſich in ſolchen Rahmen ſehr viele verſchiedene Bilder einzeichnen laſſen, ſodaß der Eindruck des Zufälligen und Willkürlichen kaum zu vermeiden iſt. Die tauſend Einzelheiten, die ihm bei ſeinen Studien konkret lebendig wurden, und bei deren „gewiſſenhaftem Realismus“ (wie Kettner in den „Schillerſtudien“ S. 19 treffend bemerkt), „ſich wohl jedem unwillkürlich die Erinnerung an Zola aufdrängt,“ gewährleiſteten nicht im mindeſten eine einheitliche, ja nur überhaupt eine Handlung, wir ſahen vielmehr, wie Schiller fortwährend damit kämpfte, entweder die Fäden der Handlung zu verlieren, oder, wenn dieſe einen kräftigeren Anlauf nahm, mit der Darſtellung der „Totalität“ der Zuſtände, mit „Paris in ſeiner Allheit“ ins Gedränge zu kommen, die ihn doch urſprünglich angeregt hatten.

Wenn ſich hiernach das äußere Getriebe der Weltſtadt ſamt der beherrſchenden Tätigkeit der Polizei doch nicht als fruchtbar für die dramatiſche Erfindung erwies, ſo ließ ihn dagegen der Gedanke, ein modernes Gegenbild des Ödipus darzuſtellen, nicht ſo bald wieder los, bezeichnenderweiſe, denn hierbei lag ja der Ausgangspunkt für ſeine Phantaſie nicht in dem Reiz des Zuſtändlichen, ſondern in der beſtimmten Geſtaltung einer *Handlung*. So entwickelt ſich ihm der Plan einer Tragödie, in der der Held, deſſen Vergangenheit ein furchtbares Verbrechen bedeckt, durch eigenes verblendetes Tun den Schleier des lange Vergeſſenen hebt und ſich ſelbſt ins Verderben ſtürzt:

Da es ihm aber aus den entwickelten Gründen jetzt nicht mehr auf eine umfaſſende Darſtellung der Allgewalt der Polizei, oder auf die Fülle des Weltſtadtlebens ankam, ſondern auf die Selbſtenthüllung des Helden, ſo ließ er auch hier Paris als Schauplatz fallen und verlegte die Handlung des Dramas in eine Provinzialſtadt.

Der Inhalt ſeiner, ſoviel wir wiſſen, völlig frei erfundenen Fabel iſt folgender: Louis Narbonne hat ſeinen Bruder Pierre ermorden laſſen und die beiden Kinder des Ermordeten beſeitigt, indem er ſie einer Zigeunerin verkaufte und das Gerücht verbreitete, ſie ſeien bei einem Brande umgekommen. Alsdann hat er, als der einzige Verwandte, die reiche Erbſchaft des Bruders in einer größeren Provinzialſtadt (Bordeaux, Lyon oder Nantes) angetreten und ſein wohlausgeſtattetes Haus bezogen, nachdem er während jener Vorgänge ſelbſt klüglicherweiſe abweſend geweſen war. Der einzige Mitwiſſer ſeiner erſten Schandtat iſt ein Kapitän Raoul, der den Mord vollzogen hat und dann ins Ausland gegangen iſt, wo er noch immer regelmäßig Geld von ihm empfängt. Den Verkauf der Kinder hat er durch ein junges Frauenzimmer, Madelon, ausgeführt, mit der er ein vertrautes Liebesverhältnis hatte, und die noch jetzt, durch die Erinnerung ihres Verbrechens an ihn gekettet, ſeiner Haushaltung vorſteht.

Seit jenen Ereigniſſen ſind beim Beginn des Stückes ſechzehn Jahre verfloſſen. Er iſt ein reicher, angeſehener, mächtiger Mann, der bei ſeinen Mitbürgern als ein Muſter von Redlichkeit und Tugend gilt. Gerade jetzt iſt ſeine Sicherheit aufs höchſte geſtiegen, da in letzter Zeit jede Spur von dem Aufenthalt ſeines Mordgeſellen verſchwunden iſt, ſodaß er ihn für tot und ſomit jeden Mitwiſſer ſeines Verbrechens für beſeitigt hält. Seine bürgerliche Stellung noch mehr zu befeſtigen, wirbt er um die Hand eines ſchönen, edlen und reichen Fräuleins, Viktoire von Pontis, deren Vater, der oberſte Gerichtsamtmann („Bailli“) in der Stadt, ſich durch ſeinen Antrag geehrt fühlt und ihm mit

Freuden seine Tochter zugesagt hat. Madelon, die von unabläſſiger Reue über ihre Teilnahme an dem Unrecht gegen die Kinder gequält wird, entbindet ihn aller Verpflichtungen gegen sich.

Höchſt wirkungsvoll wird nun die Nemesis, die ihn ereilen soll, in Bewegung gesetzt. Wir sollen die geheimnisvolle schreckliche Vergangenheit mehr ahnen als deutlich erkennen, sollen aber gleichwohl empfinden, daß „alles schon verhängnisvoll bereit liegt und nur auf den Anstoß wartet." In der Tat ist Narbonne beim Beginn des Stückes, ohne es zu ahnen, von der drohenden Entdeckung gleichsam wie umgarnt. Raoul, den er für tot hält, ist denselben Tag in die Stadt gekommen, um Geld von ihm zu erpressen, weil er wegen einer neuen Mordtat eilig entfliehen muß; er ist durch eine geheime, ihm vertraute Tür in Narbonnes Zimmer gedrungen, und da er ihn nicht antraf, hat er einen wertvollen Schmuck, ein altes Prachtstück der Familie Narbonne, das dort lag und für Narbonnes Braut bestimmt war, mitgenommen; dies hat er ihm in einem Brief, den er an geheimer Stelle des Zimmers niederlegt, mitgeteilt. Aber Narbonne hat nur den Schmuck vermißt, nicht den Brief gefunden. Ebenso sind die verkauften Kinder, die er für verschollen und tot hält, beide in seiner nächsten Nähe: der Sohn war schon nach wenigen Jahren von den Zigeunern fortgelaufen, ist als 14jähriger Knabe, unbekannt mit seiner Herkunft, in die Stadt gekommen und hier von Narbonne selbst, der gern den edeldenkenden Wohltäter spielt, in sein eigenes Haus aufgenommen worden, wo er seit sechs Jahren unter dem Namen Saintfoix lebt; die Tochter, Adelaide, ist erst jüngst der ihr verhaßten Zigeunerin, die sie für ihre Tante hält, entsprungen und vor kurzem mit dem jungen Saintfoix bekannt geworden, ohne Ahnung des geschwisterlichen Verhältnisses. Auch die Zigeunerin ist in der Stadt gesehen worden.

So sind gewissermaßen alle Schlingen des Schicksals gelegt, es kommt nur darauf an, daß das Getriebe einen Anstoß erhält. Dies muß Narbonne selbst bewirken: als er den Schmuck vermißt, treibt er mit größtem Eifer die Polizei zur Nachforschung an, und gerade dadurch wird nicht nur die Entdeckung der

Kinder herbeigeführt, ſondern ſchließlich auch Raoul feſtgehalten, der einzige Zeuge des Mordes, der ſonſt für immer entflohen wäre. „Durch das nämliche verhängnisvolle Triebwerk, welches er anregte, entfaltet ſich die ganze Wahrheit und er zieht ſein furchtbares Los.“ „Daß das einmal in Lauf gekommene Triebwerk wider ſeinen Willen, und wenn er es gern wieder aufhalten möchte, fortgeht, iſt von tragiſchem Effekt. Er ſelbſt holt ſich das Haupt der Gorgone herauf.“

Der Verlauf des Dramas ſelbſt entwickelte ſich auf dieſer Grundlage folgendermaßen: Zum Beginn des erſten Aktes kehrt die melancholiſche Madelon von einer Wallfahrt zurück, ohne Troſt. Sie findet, daß Narbonne einen Schmuck vermißt und die Gerichte danach in Bewegung ſetzen will. Sie erſchrickt und warnt ihn: „Laſſet die Gerichte ruhen!“ Man ahnt ein Geheimnis, ein verborgenes Verbrechen, den unrechtmäßigen Beſitz des Hauſes. Herr von Pontis, ſein zukünftiger Schwiegervater, der als „Bailli“ des Ortes Gericht und Polizei unter ſich hat, kommt, ſich wegen des Diebſtahls zu erkundigen; es fällt Verdacht auf den jungen Saintfoix, auch auf eine Zigeunerin, die man geſehen hat, und bei deren Erwähnung Madelon heftig erſchrickt, ſodaß man auch hier wieder auf einen verborgenen Zuſammenhang hingewieſen wird. Dann lernen wir Adelaide kennen, die, in beſcheidener Verborgenheit lebend, ſich durch die Not gezwungen ſieht, einen koſtbaren Schmuck, den ſie von Kindheit her beſitzt, durch ihre Wirtin zum Verkauf zu geben. Saintfoix, der jenen Verdacht nicht ertragen kann, kommt und bittet ſie, mit ihm zu entfliehen, als in demſelben Augenblicke Polizeileute kommen: man hat in ihrem Schmuck den entwendeten zu erkennen geglaubt. Der Verdacht gegen die beiden ſcheint ſich zu beſtätigen.

Der zweite Akt ſpielt in Pontis Wohnung. Viktoire ſpricht ihr geheimes Grauen vor dem ihr beſtimmten Bräutigam aus, ſie liebt heimlich den jungen Saintfoix. Ihr Vater berichtet, daß man dem Diebſtahl auf der Spur ſei; ſie verteidigt Saintfoix mit Wärme, und als er gebracht wird, erfolgt zwiſchen den

beiden eine Erklärung ihrer gegenseitigen Liebe. Der Schmuck wird dem Narbonne, der dazukommt, gezeigt; er erkennt sofort, daß es nicht der ihm entwendete, sondern ein diesem entsprechendes zweites Familienbesitztum der Narbonnes ist, und er gerät in große Bestürzung, weil er einen Zusammenhang mit den Kindern ahnt. Er spielt den Großmütigen, will die Sache niederschlagen, die beiden „Verdächtigen" möglichst schnell „nach den Inseln" (den überseeischen Kolonien) schicken. Aber Pontis besteht auf der „strengsten Untersuchung," er will dem Narbonne „vollständigste Genugtuung" schaffen, der sich vergebens dagegen wehrt.

Nun hat Narbonne eine ernste Szene mit Madelon (die Akteinteilung sowie die Reihenfolge der Szenen hat im folgenden hier und da geschwankt); sie beschwört ihn, Saintfoix, den sie bestimmt für das verkaufte Kind hält, an Kindesstatt anzunehmen und zu seinem Erben einzusetzen. „Dies erscheint ihr wie ein himmlischer Ausweg." Narbonne ist in großer Verlegenheit. „Er muß alles versprechen und ist entschlossen, nichts zu halten." So zum Äußersten gebracht, verfällt er darauf, die unbequeme Mitwisserin, die einzige, die die Identität der Kinder bezeugen kann, aus der Welt zu schaffen. Er ermordet sie. Aber zu spät: inzwischen ist die Geburt der Kinder anderweit durch die Zigeunerin zweifellos festgestellt und das Volk bringt sie im Triumph zu Narbonne, gerade in dem Augenblick, da der Mord geschehen ist. „Aber sein Ruf ist so fest gegründet, daß selbst die Nemesis daran zu scheitern scheint." „Die Kinder sind gefunden, er muß sie anerkennen," „seine Vertraute ist von seiner Hand ermordet, er selbst ist mit blutigem Messer gefunden, und doch fällt es keiner Seele ein, ihn zu beargwohnen." Madelons Tod erscheint als Selbstmord, und die Kinder sind dem bisher verehrten Wohltäter gegenüber großmütig und bestehen darauf, daß er im Besitze, sie selbst aber seine Erben bleiben. „Es scheint einen heitern Ausgang zu nehmen."

Aber eins beunruhigt den sicheren Verbrecher noch: der Schmuck, mit dessen Verschwinden und Aufsuchen das Ganze be-

gann, ist nach wie vor noch nicht aufgefunden, hier scheint noch eine geheime Gefahr zu lauern. Und plötzlich entdeckt er in seinem Zimmer die Spur des Mörders (von dessen Anwesenheit bisher weder er noch der Zuschauer wußte): jener Brief fällt ihm in die Hände. Sein Schreck ist furchtbar, er fühlt das unsichtbare Nahen der Nemesis. Eben will er die weitere Verfolgung des Diebstahls zu hindern suchen, als Herr von Pontis triumphierend meldet, der Dieb und der Schmuck seien in seinen Händen. Raoul wird gebracht und mit ihm konfrontiert. Er macht den vergeblichen Versuch sich selbst zu töten und wird, vollständigt entlarvt und geständig, den Gerichten übergeben.

Die Parallele mit dem König Ödipus, auf die seiner Zeit schon Hoffmeister hinwies, und die neuerdings Gustav Kettner in den „Schillerstudien" eingehender entwickelt hat, tritt unverkennbar hervor. Hier wie dort ist beim Beginn der Handlung alles bereits geschehen, sodaß das ganze Stück nur eine Enthüllung, eine „tragische Analysis" ist. Schritt für Schritt wird der Zuschauer sowie die handelnden Personen der Entdeckung näher geführt, und wenn man das Furchtbare schon klar gesehen zu haben glaubt und nun doch noch für einen Augenblick eine friedliche Lösung möglich scheint, sollte zum Schluß, bisher nur dunkel geahnt, das noch Furchtbarere herausspringen, daß Narbonne nicht nur ein Betrüger und Räuber, sondern daß er auch der heimtückische Mörder des eigenen Bruders ist; ähnlich wie es im Ödipus den Helden zunächst schon mit Schauder erfaßt, als er zu ahnen anfängt, daß er selbst der gesuchte Mörder des Laios sei, und dann (nachdem einen Augenblick ein heiterer Ausblick aufgeleuchtet) plötzlich das Entsetzliche sich vor ihm auftut, daß er der Sohn des Ermordeten, also Vatermörder und Blutschänder ist. Und wie bei Sophokles das tragisch Ergreifende noch dadurch verstärkt wird, daß Ödipus selbst durch den stürmischen Eifer, mit dem er einer ihm scheinbar fernstehenden Mordtat nachspürt, alle diese Greuel ans Tageslicht bringt, sodaß, nachdem einmal der erste Schritt geschehen, kein

Halten mehr ist auf der Bahn der Enthüllung, so würde es auch hier von furchtbarer Wirkung gewesen sein, daß Narbonne selbst Gericht und Polizei in Bewegung setzt, um ein scheinbar gleichgiltiges Vergehen aufzuspüren, und daß er dann, als er plötzlich mit Entsetzen sein Verderben gewahrt, nunmehr das einmal ins Rollen gekommene Schicksal nicht hemmen kann, sondern „sich selbst das Haupt der Gorgone heraufholt."

Aber neben diesen Ähnlichkeiten findet ein durchschlagender Unterschied statt, der den ganzen Charakter der beiden Stücke und ihre Wirkung im tiefsten Grunde verschieden gestaltet. Er liegt in der Persönlichkeit der beiden Hauptheldeu und in ihrem Verhältnis zu den von ihnen begangenen Taten. Ödipus hat sie unbewußt vollbracht, er bleibt daher trotz alledem eine edle, anteilswürdige Gestalt, und das Erschütternde besteht gerade darin, daß wir mit Zittern sehen, wie dieser hohe, königliche Mann der Gewalt eines Schicksals unterliegt, gegen das alle menschliche Größe ein Nichts ist. Narbonne dagegen ist ein niedriger, gemeiner Verbrecher, der durch freche Heuchelei und ruchlose Rücksichtslosigkeit bisher die ganze Welt getäuscht hat, der, durch keine Regung des Gewissens bedrängt, selbst die schwache aber dringende Stimme der einzigen Mitwisserin seines geringeren Verbrechens überhört, und als sie gefährlich zu werden droht, durch einen zweiten Mord zum Schweigen bringt. Was oben (S. 52) gegen Gestalten wie Müllners Graf Örindur bemerkt wurde, daß die bewußte Schuld, die doch jahrelang versteckt wird, notwendig den Charakter herabdrückt, das trifft auch hier zu. Schiller hatte zwar die Absicht, ihn trotzdem als eine bedeutende Persönlichkeit hinzustellen, als einen „sicheren und mächtigen Bösewicht," der „sich immer selbst besitzt," und den die „Sicherheit, in der er sich wähnt," sogar „Großmut und Menschlichkeit" zeigen läßt. Aber in seinen Motiven wie in seinen Handlungen ist so gar nichts von Größe, daß man billig zweifeln muß, ob es dem Dichter hätte gelingen können, soviel Anteil für ihn zu erwecken, als die Hauptfigur einer Tragödie unter allen Umständen bedarf (vgl. Bd. I, S. 31 f.). Dem hätte nur dann

abgeholfen werden können, wenn der Gang der Handlung ihm Gelegenheit geboten hätte, überlegene geistige Eigenschaften, Verstandesschärfe, Willenskraft, Entschlossenheit stark und erfolgreich zu betätigen. Dann würde auch seine moralische Verwerflichkeit durchaus kein ästhetischer Mangel sein, sowenig wie bei Macbeth u. a. Aber gerade dies mangelt durchaus. Ödipus geht zielbewußt auf die verhüllte Tat los, er *will* sie aufdecken, er greift stark und mit tapferer Hand nach der *Wahrheit*, selbst als er schon sieht, daß ihm das „Haupt der Gorgone" entgegenblickt. Das ist das Große und Ehrfurchterweckende in seinem Charakter. Narbonne ist ein Heuchler, also im Grunde des Herzens feig, und sein Eingreifen in die Handlung beschränkt sich darauf, daß er mehrfach den vergeblichen Versuch macht, sie zu hemmen.

Diese Minderwertigkeit des Hauptcharakters gab dem Ganzen eine schwächliche Farbe. Er hat keine große, hinreißende Leidenschaft, die uns darüber hinwegheben könnte, er ist nicht (mit Schiller zu sprechen) ein „großer Verbrecher," sondern nur ein gewissenloser, im Grunde recht gewöhnlicher Übertreter des bürgerlichen Gesetzes. Daher hat es der Dichter auch nicht vermocht, „den Abweg des bürgerlichen Dramas ins Kriminalistische"*) zu vermeiden. Der herzliche Anteil, den wir an den liebenswürdigen Persönlichkeiten des Saintfoix und der Viktoire nehmen, die durchaus in zweiter Linie stehen, würde dafür nicht ausreichend entschädigt haben. Denn es kommt dazu, daß Narbonne keinen ebenbürtigen Gegenspieler hat, sowenig wie Ödipus, das Schicksal ist der Gegenspieler. Aber so großartig dies den Eindruck in der griechischen Tragödie verstärkt, so sehr mußte es ihn hier beeinträchtigen. Das Stück wäre gewiß fesselnd und spannend und bei dem Schicksal der Nebenpersonen auch rührend geworden, aber schwerlich im höheren tragischen Sinne erschütternd. Es fehlt eben von den drei Erfordernissen für diesen Begriff die tiefere Anteilswürdigkeit des Helden, die durch keine noch so interessante Handlung ersetzt werden kann. Wo wir ver-

*) Kettner, „Schillerstudien", S. 14.

achten, können wir nicht menschlich Anteil nehmen. Hierin liegt ohne Zweifel der Grund, warum auch dieser Plan nicht zur Ausführung kam. Schiller hat ihn augenscheinlich mit lebhaftem Interesse und wiederholtem Nachdenken erfunden und gestaltet und hat ihn jahrelang im Auge behalten. Denn die erste Entstehung werden wir um 1799 oder 1800 zu setzen haben, und noch am 28. Januar 1805, mitten in der Arbeit am Demetrius, steht in seinem Kalender: „Heut an die Kinder des Hauses gegangen." Aber der bezeichnete Mangel hat ihn immer wieder an der Vollendung gehindert, und wir werden es schließlich nicht zu beklagen haben, daß er seine Schöpferkraft anderen, tieferen und gediegeneren Stoffen zuwandte.

Das Schiff. Die Filibustiers. Das Seestück.

Je weniger Schiller von fremden Ländern aus eigener Anschauung kannte, desto größeren Reiz übten zeitweise Schilderungen entlegener Völker und fremdartiger Gegenden auf ihn aus. So hatten ihn 1797 Johann Carvers „Reisen durch die inneren Gegenden Nordamerikas" zur „Nadoweſſischen Totenklage" angeregt. An eine Behandlung in größerem Stile dachte er im folgenden Jahre. Er hatte sich, wie er am 26. Januar 1798 an Goethe schreibt, „mit Niebuhrs und Volneys Reise nach Syrien und Ägypten die Zeit vertrieben," und diese Bilder beschäftigten ihn lebhaft. Freilich fügt er zunächst noch hinzu, er halte es „für absolut unmöglich, den Stoff zu einem epischen oder tragischen Gedichte in diesen Völkermassen zu finden oder einen solchen dahin zu verlegen." Aber schon wenige Wochen danach, am 13. Februar, hat er seine Meinung darüber geändert. Er schreibt, er habe diesen Winter „viele Reisebeschreibungen" gelesen und habe „sich nicht enthalten können, zu versuchen, welchen Gebrauch der Poet von einem solchen Stoff wohl machen könne." Er nennt dabei noch zwei weitere berühmte Namen aus der Literatur der Reisebeschreibungen und

Entdeckungen, die ihn also wohl noch mehr angesprochen haben müssen als die eben erwähnten: den Weltumsegler Cook und den Franzosen Le Vaillant. Von dem letzteren insbesondere rühmt er, er sei „auf seinen afrikanischen Zügen wirklich ein poetischer Charakter und ein wahrhaft mächtiger Mensch."

Unter dem Eindruck solcher Bilder gestalteten sich seiner Phantasie die Umrisse eines Stückes „Das Schiff," dessen Schauplatz eine weltentlegene Insel sein sollte. Wie er bei den Entwürfen zur „Polizei" davon ausging, „Paris in seiner Allheit" vorführen zu wollen, so beschäftigt ihn auch hier der Gedanke, womöglich den ganzen Umkreis des fremdartigen Gegenstandes in den Bereich seiner Darstellung zu ziehen: „Die Aufgabe ist ein Drama, worin alle interessanten Motive der Seereisen, der außereuropäischen Zustände und Sitten, der damit verknüpften Schicksale und Zufälle geschickt verbunden werden." Als wirkungsvolle Motive dieser Art notiert er unter andern: „Landen und Absegeln. Sturm. Seetreffen. Meuterei auf dem Schiff. Schiffsjustiz. Begegnen zweier Schiffe. Scheiterndes Schiff. Ausgesetzte Mannschaft. Proviant. Wassereinnahme. Seekarten, Kompaß, Längenuhr. Wilde Tiere, wilde Menschen." Er fügt hinzu: „Der Charakter des Seemanns, des Kaufmanns, des Abenteurers, des Pflanzers, des Indianers, des Kreolen müssen bestimmt und lebhaft erscheinen." Die Schwierigkeit der dramatischen Belebung eines solchen Stoffes entging ihm natürlich nicht. „Es ist keine Frage," heißt es in dem oben angeführten Briefe an Goethe, „daß ein Weltentdecker oder Weltumsegler wie Cook einen schönen Stoff zu einem *epischen* Gedicht entweder selbst abgeben oder doch herbeiführen könnte." „Wenn ich mir aber eben diesen Stoff als zu einem *Drama* bestimmt denke, so erkenne ich auf einmal die große Differenz der beiden Dichtungsarten. Da inkommodiert mich die sinnliche Breite ebensosehr als sie mich dort anzog; das Physische erscheint nun bloß als ein Mittel, um das Moralische herbeizuführen; es wird lästig durch seine Bedeutung und den Anspruch, den es macht, und kurz, der ganze reiche Stoff dient nun bloß zu einem Ver-

anlassungsmittel gewisser Situationen, die den inneren Menschen ins Spiel setzen."

Trotzdem ging seiner lebhaft angeregten Phantasie sofort auch eine Handlung, ein Roman auf, der zu der fremdartigen Umgebung paßte, dessen Umrisse aber freilich noch sehr unbestimmt blieben. Als Schauplatz dachte er an eine wenig besuchte Insel des indischen Ozeans. Ein junger Europäer, Eduard genannt, den ein unglückseliges Schicksal oder Mißverständnis aus seiner Heimat vertrieben hat, steht seit Jahren im Dienste eines reichen Pflanzers und hat sich durch Fleiß und Treue die Neigung seines Patrons so erworben, daß dieser ihn zu seinem Eidam wählen möchte. Aber Eduard hat in Europa eine Geliebte zurückgelassen, sein ganzes Herz ist dahin gewendet, mit jedem Schiff, das ankommt (was höchst selten geschieht), hofft er Nachrichten aus dem Lande seiner Liebe zu erhalten. Die Tochter des Pflanzers aber liebt ihrerseits einen andern, dem der Vater nicht hold ist. Gerade jetzt erwartet Eduard mit Ungeduld ein Schiff, und auf eben dies Schiff hat auch die Tochter des Pflanzers ihr Absehen gerichtet, um mit ihrem Geliebten nach Europa zu entfliehen. Dies Schiff wird nun durch Sturm oder durch Meuterei zurückgehalten, sodaß Eduard schon seine Aussicht auf Rückkehr verloren giebt. Endlich aber sollte sich „alles für ihn aufs freudigste entwickeln," vielleicht indem er in dem von den Meuterern gefangenen Hauptmann des Schiffes seinen Freund entdeckte und ihm das Schiff wiedererobern half.

Deutlichere Züge des Verlaufs lassen die leicht hingeworfenen Andeutungen nicht erkennen. Schiller gab augenscheinlich nach dem kurzen eifrigen Anlauf den Gegenstand bald wieder auf. Sehr richtig hat Kettner, der diesen Entwurf im Marbacher Schillerbuch (1905) in genauem Faksimile-Abdruck der Handschrift wiedergiebt, als den Hauptgrund dieses Scheiterns die Schwierigkeit hervorgehoben, die darin lag, daß der Dichter „von der Peripherie der Handlung aus diese Handlung selbst erfinden" wollte. Es ist also der nämliche Vorgang, wie wir ihn oben bei der Polizei besprochen haben. Freilich hielt die

französische Hauptstadt mit ihren tausend Beziehungen zu unserm Leben und unserer Kultur ihn begreiflicherweise ungleich dauernder und kräftiger fest als diese ganz fernher geholten Bilder. Zogen diese ihn anfangs gerade durch den Reiz des Fremden an, so wird ihm doch auch (und das war ein weiterer Grund des Scheiterns) der Mangel an wirklicher Anschauung fühlbar geworden sein; und wenn er sich darüber anfangs durch die bewunderungswürdige Kraft seiner Phantasie hinwegtäuschte, so mag vielleicht ein Wort Goethes ihn doch bedenklich gemacht haben. Denn da er diesem, der damals besonders auf epische Stoffe fahndete (Hermann und Dorothea, Achilleis, Tell), seine Verwunderung aussprach, daß ihn ein solcher Stoff noch nie in Versuchung geführt habe, so erwiderte Goethe, höchst bezeichnend für den sicheren Realisten, am 14. Februar 1798: „Ich bin mit Ihnen völlig überzeugt, daß in einer Reise, besonders von der Art, die Sie bezeichnen, schöne epische Motive liegen, allein ich würde es nie wagen, einen solchen Gegenstand zu behandeln, weil mir das unmittelbare Anschauen fehlt und mir in dieser Gattung die sinnliche Identifikation mit dem Gegenstande, welche durch Beschreibungen niemals gewirkt werden kann, ganz unerläßlich scheint." Dieser Hinweis wird Schillers Eifer immerhin etwas abgekühlt haben.

Aber der Reiz und die Anziehungskraft solcher fremden Welt war darum nicht erloschen, und so konnte er noch zweimal bei Gelegenheit einer neuen Lektüre dem Trieb nicht widerstehen, sich seine Eindrücke poetisch und dramatisch zurechtzulegen, unter den Titeln „Die Flibustiers" und „Das Seestück," die wir etwa in das Jahr 1802 und 1804 setzen können. Auch hier schwelgt seine Phantasie in den verwegensten und ungewöhnlichsten Bildern. Ein großer Teil des Stückes sollte an Bord auf hoher See spielen: „Meuterei auf dem Schiffe. Brand im Wasser. Verlorener Anker. Seebegräbnis. Seegefecht, Seeraub. Charakter eines großen Seemannes, der auf dem Meer alt geworden, die Welt durchsegelt und alles erlebt hat." Den Haupthelden denkt er sich als einen Seeräuber: „Der Korsar

entert ein anderes Schiff und macht sich davon Meister. Dieses geht auf der Szene vor." So spürt man überall, daß er sich gern und mit Behagen dem Flug seiner Einbildungskraft überläßt, offenbar oft ohne an wirkliche Ausgestaltung zu denken; greift er doch in dem Charakter seines Seehelden sogar auf die Züge Karl Moors zurück: „Eine große Leidenschaft ist Ursache an dem Schritt des Korsaren. Er hat seine Geliebte durch eine Ungerechtigkeit verloren, er ist bitter gekränkt durch die Gesetze und kündigt darum der gesellschaftlichen Einrichtung den unversöhnlichen Krieg an. Seine Natur ist durch dieses Unglück verändert, sein Herz erbittert." „Wütende Rachsucht gegen eine bestimmte Nation, gegen einen besonderen Stand (Mönche) und Neid gegen die ganze zivilisierte Welt beseelt ihn." Dagegen von dem Verlauf einer Handlung erfahren wir nichts Deutliches. „Ein Akt, der letzte," heißt es, „kann in Europa spielen, wenn vorher in einem Zwischenakt der Oceanus aufgetreten und diesen ungeheuren Sprung launig entschuldigt hat."

Die Braut in Trauer.

Überaus seltsam berührt uns dieses Fragment, dessen Hauptheld niemand anders als Karl Moor sein sollte, eine Gestalt, die, wie auch das vorige Fragment zeigte, immer noch eine gewisse Macht über den Dichter ausübte. Der Plan, einen zweiten Teil der Räuber zu schreiben, ist sehr alt. Zum ersten Male hören wir davon in einem Briefe Schillers an Streicher vom 14. Januar 1783, wo er einen ihm befreundeten jungen Herrn von Wurmb erwähnt, „der meine Räuber auswendig kann und vielleicht eine Fortsetzung liefern wird." Mag dies nun Ernst oder Scherz sein, jedenfalls setzte sich der Gedanke bei dem Dichter fest, denn anderthalb Jahre darauf, am 24. August 1784, schreibt er an Dalberg: „Nach dem Karlos gehe ich auf den zweiten Teil der Räuber, welcher eine völlige Apologie des Verfassers über den ersten Teil sein soll, und worin alle Immora-

lität in die erhabenste Moral sich auflösen muß.“ Am 3. Juli 1785 heißt es an Körner: „Ich bin gesonnen, zu den Räubern einen Nachtrag in einem Akt: ‚Räuber Moors letztes Schicksal‘ herauszugeben, wodurch das Stück neuerdings in Schwung kommen soll.“ Und noch im folgenden Jahre muß er ernstlich daran gedacht haben, denn am 9. Oktober 1786 schreibt er an Göschen: „Sie werden gestutzt haben, daß Räuber Moors letztes Schicksal noch nicht unter der Presse ist, aber das hat einen notwendigen Aufschub gelitten.“

Diese Andeutungen aber lassen freilich etwas völlig anderes erwarten als die vorliegenden Entwürfe. Während man bei jenen Worten natürlicherweise an einen kurzen Abschluß („in einem Akte“) denkt, haben wir hier ausdrücklich eine „Tragödie in fünf Akten,“ die eine Fülle neuer Motive und Personen bringt. Nur die eine Grundlage des Ganzen muß selbstverständlich die gleiche gewesen sein, nämlich daß Karl Moor, entgegen der zweifellosen (und dramatisch allein möglichen) Annahme des Jugendstückes am Leben geblieben ist. So kann man wohl vermuten, daß der frühere Plan fallen gelassen wurde und viel später sich ein ganz neuer Gedanke entwickelte, zu der Zeit, als ihn die antike Schicksalsidee so mächtig anzog und beschäftigte. Damit stimmt auch überein, was Karoline von Wolzogen in ihrem Leben Schillers aus dem Jahre 1803 berichtet: „Einige Male gedachte er auch seines früheren Planes, einen zweiten Teil der Räuber zu geben. Man müsse eine tragische Familie erfinden, fiel ihm einmal ein, ähnlich der des Atreus und Laius, durch die sich eine Verkettung von Unglück fortzöge. Am Rhein, wo die Revolution so viele edle Geschlechter vom Gipfel des Glücks herabgestürzt, und wo in schwankenden Verhältnissen der Doppelsinn des Lebens die ebene Bahn leicht verwirren könne, sei der passendste Platz für ein solches Gemälde des Menschengeschicks in seiner Allgemeinheit.“

Der Entwurf, der übrigens in Savoyen spielen sollte und nicht am Rhein, zeigt in der Tat solch eine Verkettung schrecklicher Familienschicksale. Karl Moor lebt unter dem Namen

Graf Julian seit zwanzig Jahren in einem fremden Lande. Er hat in dieser Zeit „Gutes gestiftet, Unglückliche getröstet und eine wohltätige Rolle gespielt.“ Unter seinem Hausgesinde ist ein Jäger, auf den er sehr viel hält und der um seine geheimsten Gedanken weiß; dies ist der treue Schweizer, der ihn „noch immer wie in alten Zeiten liebt“ und jetzt eine Art von oberster Aufsicht über alle Diener des Schlosses führt. Karl ist Vater eines Sohnes Xaver von 19 Jahren und einer Tochter Mathilde von 18 Jahren (ohne daß irgend eine Andeutung über seine Ehe gegeben würde). Er hält „den Himmel für versöhnt“ und ist „durch das zwanzigjährige Glück in eine große Sicherheit eingewiegt worden,“ so daß er „in die frühere Zeit nur wie in einen schweren Traum zurücksieht.“ Jetzt steht er auf dem Punkte, seine Tochter mit dem Grafen Dissentis zu vermählen. Aber der Sohn liebt die Schwester mit unnatürlicher Leidenschaft, und dies sollte wohl die Grundlage und den Anstoß der tragischen Handlung bilden. Ein düsteres Gemälde sollte sich entrollen, trübe Ahnungen und Vorzeichen, grauenvolles Eingreifen von Geistern: Franz Moor tritt auf, eine Nonne erscheint der jungen Gräfin, der Geist Amaliens, mit stummen Warnungen und beängstigenden Gebärden. Aber ein genauerer Verlauf der Handlung entzieht sich durchaus unserer Kenntnis. Der Dichter ist sich selbst noch nicht klar, welche Schreckenstaten geschehen sollen. „Vater tötet den Sohn oder die Tochter. Bruder liebt und tötet die Schwester, Vater tötet ihn. Vater liebt die Braut des Sohns. Bruder tötet den Bräutigam der Schwester. Sohn verrät oder tötet den Vater.“ — Karl weckt, trotz Schweizers Warnung, die Nemesis; die „Geister seiner Erwürgten“ wälzen sich zwischen ihn und sein Glück, und sein Sohn, der ihm ganz entfremdet ist, scheint das Werkzeug ihrer Rache zu sein. Der Dichter wollte wohl zeigen, daß Karl, solange er glaubt, „er könne noch glücklich werden,“ doch immer die ursprüngliche Selbstsucht seines Wesens nicht überwunden hat. Indem er sein und seiner Kinder Glück zu gründen glaubt, werden unnatürliche Verhältnisse hervorgerufen, die

zu solchen Greueltaten drängen und das ganze Geschlecht vernichten.

Völlig klar wird man über das Ziel des Planes um so weniger, als wir fast durchweg nur Andeutungen vor uns haben, in denen außerdem noch manches Schwanken hervortritt. Insbesondere heißt es in einem Entwurfe, mit völlig veränderter Situation: „Karl Moor ist selbst Bräutigam, er soll (?) die einzige Tochter des Grafen Dissentis ehelichen, der ihm die höchste Verpflichtung hat." Dementsprechend ist dann der seit seinem Räubertum verflossene Zeitraum viel kürzer angenommen: „Einige Jahre, die zwischen seiner alten Lebensart und seiner jetzigen verflossen, eine heitre Gegenwart, die Macht der Schönheit und Liebe haben den Frieden in sein Herz gerufen, er fängt an zu glauben, daß er noch glücklich werden könne." Doch bleibt der Gedanke völlig unentwickelt, und auch der Zusatz „Alles liebt ihn im Hause des Grafen, nur der Sohn des Grafen . . .", womit diese kurze Erwägung eines andern Verlaufs abbricht, giebt kein deutlicheres Bild. Fritz Jonas macht mich darauf aufmerksam, daß die Situation in dieser Form einige Ähnlichkeit mit Th. Körners „Hedwig" hat. Unmittelbarer Einfluß ist schwerlich anzunehmen, zumal das Motiv, eine blutige Vergangenheit durch die Liebe zu einem reinen Herzen zu sühnen, auch sonst nicht selten ist, vgl. z. B. Jaromir in der Ahnfrau.

Auffallend ist an diesem Entwurf auch der Titel. Denn mag man an die Braut des Sohnes denken oder an die Karl Moors selbst, nirgends ist ersichtlich, wieso sie „in Trauer" sein soll.

Rosamund oder die Braut der Hölle.

Goethe schreibt am 1. August 1800 an Schiller: „Wir haben lange auf eine Braut in Trauer gesonnen. Tieck in seinem poetischen Journal erinnert mich an ein altes Marionettenstück, das ich auch in meiner Jugend gesehen habe: Die Höllenbraut genannt. Es ist ein Gegenstück zu Faust oder vielmehr Don

Juan. Ein äußerſt eitles, liebloſes Mädchen, das ſeine treuen Liebhaber zu Grunde richtet, ſich aber einem wunderlichen unbekannten Bräutigam verſchreibt, der ſie denn zuletzt wie billig als Teufel abholt.*) Sollte hier nicht die Idee zur Braut in Trauer zu finden ſein, wenigſtens in der Gegend?" Schiller erwidert: „Der Gedanke wegen der Höllenbraut iſt nicht übel, und ich werde mir ihn geſagt ſein laſſen."

Unmöglich kann die hier erwähnte „Braut in Trauer" gleichbedeutend mit dem zuletzt beſprochenen Schillerſchen Entwurf ſein. Denn einmal iſt nicht abzuſehen, wieſo die beiden Dichter gemeinſam auf dieſe Braut „geſonnen" haben ſollten; vor allem aber iſt zwiſchen den beiden Gegenſtänden keine Spur von Zuſammenhang oder Ähnlichkeit; die Gleichheit des Namens muß alſo zufällig ſein. Vielleicht leitet der von Goethe verglichene Don Juan auf die richtige Spur. Dieſen Stoff hatte Schiller bekanntlich 1797 zu einer Ballade benutzen wollen, von der eine Anzahl Strophen mehr oder weniger fertig vorliegen. Es wäre denkbar (Zeugniſſe ſind dafür freilich nicht vorhanden), daß er der Sage, die ihn offenbar ſehr anzog, noch weiter nachgeſonnen und etwa die tragiſche Wirkung dadurch ſteigern wollte, daß er die Schöne, um die Don Juan ſo feurig wirbt (vgl. den Balladenentwurf im 9. Bande meiner Schillerausgabe) zur Tochter des ermordeten Komturs machte. Dann wäre ſie wirklich eine „Braut in Trauer," und er hätte ſich etwa mit Goethe, da ſie ja Balladenſtoffe oftmals zuſammen verhandelten, darüber unterhalten, wie man dieſe unnatürliche Liebe der Tochter zu dem Mörder des Vaters durch die dämoniſche Natur des Bräutigams begreif-

*) Vgl. die Erzählung „Die diamantene Kutſche" von Franz Horn im Frauentaſchenbuch von Fouqué und Rückert, Nürnberg 1815. Die Schöne will hier in ihrem Hochmut keinem Freier die Hand reichen, der ſie nicht in „einer Kutſche von lauter Diamanten" abholt. Als der geheimnisvolle „Fürſt" dann um Mitternacht wirklich mit ſolch einem glänzenden Fahrzeug anrückt, verwandeln ſich die Diamanten, ſobald ſie eingeſtiegen, „mit entſetzlicher Raſchheit" in glühende, züngelnde Feuerflammen u. ſ. w. Der Verfaſſer, der ſeine Erzählung im Sinne der Romantik reichlich mit ſentimentalen Zutaten ausgeſchmückt hat, bemerkt, daß er „einen kleinen Teil des Stoffes einer alten nicht gedruckten Puppenkomödie verdanke."

lich machen könne. Da leuchtete denn der Gedanke ein, daß dies am durchschlagendsten geschehe, wenn es der Teufel selbst wäre, der um sie freit. Allerdings würde sich dadurch die ganze übrige Don Juan-Geschichte wesentlich verschieben müssen, und darum sagt Goethe auch nur, daß die Braut in Trauer vielleicht „in dieser Gegend" zu finden sei. Hiermit stimmt gut, daß Schiller nach dem Entwurf auch die Höllenbraut als Ballade bearbeiten wollte und erst, als während der Durchdenkung die Fülle der Motive und Personen den engen Rahmen einer Ballade sprengte, eine dramatische Gestaltung ins Auge faßte.

Über den Inhalt fasse ich mich sehr kurz, da von allen Entwürfen dieser offenbar am wenigsten ernst zu nehmen ist. Es ist nicht sowohl an ein Schauspiel als an eine Oper gedacht*), in der durch äußere Schaustellungen, Dekorationen u. dgl. auch stark aufs Auge gewirkt werden sollte. So notiert er sich an einer Stelle als szenische Bilder: „Eine Jagd, ein Einsiedler, wilde Tiere, das wütende Heer, der Riese, die Bildsäule, die Harpyen, die herausfahrenden Flammen, Wolkenwagen, Illumination und Transparent, Versenkungen, Tempel, Gärten, Paläste, Meereswogen und Wasserwerke, Farbenerscheinungen, Gespenster und Larven."

Eine eigentliche Gestaltung der Handlung liegt noch nicht vor, doch war der ungefähre Verlauf schon durch die Überlieferung gegeben, wie sie Tiecks Darstellung bot. Es versteht sich von selbst, daß der Hauptcharakter unter Schillers Händen sich vertiefte, aber die Hauptzüge sind immerhin dieselben geblieben wie dort: „Ihr Herz ist eitel, lieblos, gefühllos, sie liebt nichts als sich selbst, sie will nur glänzen, nur verehrt sein und weiß ein treues Herz nicht zu schätzen." „Kein Opfer rührt sie, kein noch so edles großmütiges Betragen; um ihre Eitelkeit zu vergnügen, kann sie Blut fließen sehen, wenn nur ihren Reizen ge-

*) Doch schwankt er zuweilen noch z. B.: „Es muß etwas ausgedacht werden, wodurch Rosamunds Rolle die Gunst gewinnen kann. Als Sängerin kann es durch Gesang geschehen, als Schauspielerin . . ." (Die Worte brechen hier ab).

huldigt wird." Doch sollte daneben, um ihre unwiderstehliche Anziehungskraft begreiflich zu machen, auch stets das Liebreizende ihres Wesens betont werden: „Bei allem Empörenden ihrer Selbstsucht bleibt doch das Schöne lieblich; der Zauber ihrer Person fängt immer von neuem an." Nachdem „ein junger, schöner, zärtlicher Ritter" durch ihre Grausamkeit „verzweiflungsvollen Untergang" gefunden hat, tritt endlich der unheimliche Prinz auf, der sie völlig betört. „Er befriedigt ihre ungeheuersten Wünsche, sie kann nichts so Phantastisches ersinnen, das er nicht gleich ins Werk setzt." „Sie gerät durch die Schmeicheleien des Dämons in eine wahre Trunkenheit, daß sie ganz schwindelt und blind und dumm wird und alle die groben sichtbaren Schlingen nicht sieht." „Alle ihre Diener ahnen Böses, aber ihre Eitelkeit macht sie so verstockt, daß sie alles glaubt." „Sie fragt nach seinem Königreich, er beschreibt ihr versteckt die Hölle, sie merkt es nicht." „Mitten in ihrem höchsten Taumel, den Augenblick vorher, ehe die Ringe gewechselt werden (das durch eine furchtbare Formel geschieht), wird sie von einem himmlischen Geist, dem ihres kurz zuvor abgeschiedenen Liebhabers, gewarnt."*) „Sie kann gradatim gewarnt werden und immer vergebens, weil der höllische Freier immer etwas ausfindet, wodurch ihre Eitelkeit geblendet wird."

Elfride.

Die geschichtliche Überlieferung, die diesem Plane Schillers zu Grunde liegt, ist folgende: König Edgar von England (um 950), ein Mann von tapferer Hand und heißem Blute, hatte erzählen hören, daß der Graf von Devonshire („Graf von Devon" bei Schiller) eine über die Maßen schöne Tochter Elfride habe, und war entschlossen, wenn das Gerücht die Wahrheit sage, sie zu seiner Gattin zu machen. Er beauftragte deshalb seinen Liebling, den Grafen Ethelwold, sich im geheimen durch den

*) Dieser Zug findet sich auch bei Tieck und ebenso in der Franz Hornschen Erzählung.

Augenschein zu überzeugen. Ethelwold aber wurde selbst von Liebe zu der schönen Elfride ergriffen, verschwieg seinen Auftrag und warb in seinem eigenen Namen. Dem König spiegelte er nach seiner Rückkehr vor, das Mädchen sei höchst unbedeutend und gar nicht eines Königs würdig; da der Vater indes sehr begütert sei, so habe er selbst die Absicht, sie zu heiraten, und bitte den König um seine Zustimmung. Als ihm diese ganz arglos gewährt wurde, lebte er mit seiner jungen Frau auf einem abgelegenen Landgute und erlaubte ihr nie, ihn an den Hof zu begleiten. Nach einiger Zeit aber wurde dem König der wahre Sachverhalt hinterbracht. Er verbarg seinen Zorn, und als sie bald darauf in der Nähe jenes Landgutes jagten, äußerte er plötzlich scheinbar unbefangen den Wunsch, den Grafen zu besuchen und die ihm früher so Gerühmte zu sehen. Zum Tode erschrocken, eilte Ethelwold voraus, warf sich seiner Gattin zu Füßen und gestand ihr die Wahrheit, indem er sie flehentlich bat, durch alle Mittel der Kleidung und Entstellung ihre Schönheit möglichst zu verbergen. Elfride, deren Herz nie wahre Liebe zu ihrem Gatten gefühlt hatte, versprach ihm, was er wünschte, tat aber das Gegenteil: sie wandte alles an, um die Leidenschaft des jungen und empfänglichen Königs durch ihre blendende Schönheit zu entflammen. Dies gelang ihr im vollsten Maße. König Edgar war sofort entschlossen, das schöne Weib zu besitzen und sich des ungetreuen Günstlings zu entledigen. Er durchbohrte ihn eigenhändig im Walde oder ließ ihn, wie andere berichten, durch Mörder überfallen. Elfride wurde seine Gemahlin.

„Diese Erzählung muß für den Dichter, der plötzlich auf sie stößt, etwas ungemein Lockendes haben. Zwei großartig dramatische Momente, Ethelwolds Geständnis vor Elfride und Elfridens erste Begegnung mit Edgar, springen sofort ins Auge." So Erich Schmidt, der in seinem ausgezeichneten Buche „Charakteristiken" (1886) S. 403 ff. die verschiedenen dramatischen Behandlungen des Stoffes vor und nach Schiller (von denen unserm Dichter Maximilian Klingers Schauspiel wahrscheinlich bekannt

war), zusammengestellt und geistvoll analysiert hat. Aber mit vollem Rechte hebt er neben diesen bestechenden Vorzügen, die „Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit" hervor, „einen befriedigenden dramatischen Abschluß des Ganzen zu gewinnen." Die Sage läßt Elfriden früh Witwe werden und auf der Stätte von Ethelwolds Tod zur Sühne ein Kloster erbauen. Der dadurch gegebene Gedanke der Reue des schönen Weibes ist in manchen der andern „Elfride-Dramen" verwertet; während bei Schiller eine solche Wendung dem Charakter Elfridens ganz fern liegt. Er zählt als „Situationen" der dramatischen Entwicklung auf: „1. Wie er ihr das Geheimnis entdeckt. 2. Ihre Zusammenkunft mit dem König. 3. Seine (Ethelwolds) Eifersucht und Verzweiflung. 4. Königs Ankunft auf dem Schloß. 5. Königs Leidenschaft. 6. Elfride hält es mit dem König gegen ihn. 7. Ethelwold aufgeopfert." Danach folgen noch die Nummern „8, 9, 10" ohne Inhalt, wohl ein Fingerzeig, daß auch ihm ein befriedigender Abschluß nicht aufgegangen war. Dagegen ein neues Motiv, das er hineinlegte, war die tiefe freundschaftliche Neigung des Königs zu seinem Günstling, die „sehr feurig ist und ihn als eine passionierte Natur charakterisiert." Er führt aus: „Edgar liebte den Ethelwold wirklich und in einem solchen Grade, daß er mehr Schmerz über den Verrat als Wut wegen seines Verlustes empfindet." Vielleicht sollte hierauf sich die Möglichkeit eines tragischen Abschlusses aufbauen; denn Schiller sagt ausdrücklich: „Das Tragische beruht auf Ethelwold und nicht auf Elfride." Ethelwold ist offenbar neben der eitlen und leichtsinnigen Elfride als die tiefere und ernstere Natur gedacht. Wenn nun durch das persönliche Freundschaftsverhältnis zum Könige seine Schuld diesem gegenüber noch als gesteigert erschien („seine Verräterei ist desto krimineller"), so ist andererseits nach seinem Tode ein Umschlag im Gemüt des „passionierten" Königs begreiflich. Wir lesen als letzte Stufen der Handlung: „Ethelwolds Tod. Elfrides Erhöhung zur Königin. Reue des Königs und sinistre Aspekten." Offenbar sollten beide ihres Bündnisses nicht froh werden. Aber wie dies gedacht war, durch

Entfremdung oder durch Tod oder ſonſtwie, iſt nicht zu erkennen. Daß die „ſiniſtren Aſpekten“ allein die Schwierigkeit des Abſchluſſes nicht aus dem Wege räumen, hebt Schmidt mit Recht hervor. Schiller hat die Frage nicht bis zu Ende gedacht und ſich wohl überhaupt nur flüchtiger mit dem Stoffe beſchäftigt.

Die Gräfin von Flandern.

Wieder von einer neuen Seite zeigt dies Bruchſtück den Dichter. Während er ſonſt faſt überall, ſeiner tiefen und großartigen Natur zufolge, das ſchwere Geſchütz ſtarker, tragiſcher Entwicklung und Wirkung ſpielen läßt, begegnen wir hier dem leichteren Geplänkel heiterer luſtſpielartiger Motive. Wo wir ſonſt Spuren von dergleichen bei ihm finden, wie etwa bei den Entwürfen zur „Polizei“ oder zum „Schiff“, merkt man ſtets, daß er nicht lange und nicht ernſtlich dabei verweilt, es ſind flüchtig hingeworfene Skizzen. Hier dagegen hat er ſich offenbar wirklich eingehend mit ſolchen Gedankengängen beſchäftigt, ja er überläßt ſich nicht ohne ein gewiſſes Behagen den Kombinationen ſeiner Phantaſie. Es liegt der Plan eines fünfaktigen Schauſpiels, wenn auch noch unfertig, doch ziemlich ausführlich gegliedert vor. Wirklich ausgeführt ſind ja allerdings nur die drei Anfangsverſe; aber daß er ſchon beim Überdenken und Ausgeſtalten des Stoffes die Bühnendarſtellung im Auge hatte, beweiſt ein Perſonenverzeichnis, in dem er den einzelnen Rollen bereits die Namen der Weimariſchen Schauſpieler hinzugefügt hat, die ſie ſpielen ſollten. Zugleich giebt uns dies einen Fingerzeig für die Zeit: es war danach im Anfang des Jahres 1804, wo er dem Gedanken der Aus- und Aufführung ſo ernſtlich nahe trat. Doch liegt die erſte Beſchäftigung mit dem Stoffe ſchon drei Jahre früher, da unterm 4. Juli 1801 in ſeinem „Kalender“ ſteht: „Plan zur Gräfin von Flandern vorgenommen.“ Sonſt iſt des Stückes weder hier noch in ſeinen Briefen nirgendwo Erwähnung getan.

Woher er den Stoff schöpfte, ist bisher nicht ermittelt; die vielen französischen Namen und Ausdrücke lassen eine französische Quelle vermuten. Einmal findet sich als Randbemerkung der Name „Tressan", d. i. Louis Elisabeth de Lavergne, Graf von Tressan (1705—1783), der Auszüge alter Ritterromane in der „Bibliothèque universelle des Romans" verfaßte. Daß Schiller diese Erzählungen gekannt hat, ist nachgewiesen, aber eine unmittelbare Quelle ist nirgends aufgedeckt worden, wenn auch der romantische Ton des Ganzen einige Verwandtschaft hat.

Der Inhalt des Schauspiels stellt sich folgendermaßen dar: Die junge und schöne Mathilde, regierende Gräfin von Flandern, wird von ihrem Volk und von den Großen gedrängt, binnen kurzer Zeit die Wahl eines Gatten zu treffen. Fünf mächtige Freier machen Anspruch auf sie, drei auswärtige Fürsten, die Prinzen von Leon, Artois und Gotland, und zwei einheimische Große, die Grafen Montfort und Aremberg. Sie aber will keinem von ihnen die Hand reichen, weil ihr Herz schon dem jungen Florisel gehört, der aus sehr edlem Geschlecht, aber arm, als Edelknecht in ihren Diensten steht und, obwohl er seine Gebieterin anbetet, doch von ihrer Neigung keine Ahnung hat. „Die Aufgabe des Stückes ist also eine doppelte: erstlich, die zudringlichen Freier zu entfernen, zweitens, dem Geliebten einen unwidersprechlichen Anspruch an ihre Hand zu erwerben. Diese zweifache Aufgabe wird dadurch in eine verwandelt, daß Florisel, indem er durch seine Wachsamkeit, Treue und Tapferkeit die Unternehmungen der Freier vereitelt, sich zugleich das höchste Verdienst um das Land und die Fürstin erwirbt und sich als den würdigsten Gegenstand ihrer Liebe darstellt. Aber erst nach den bänglichsten Proben und Verwicklungen trägt die List, der Mut und die Liebe diesen Sieg davon."

Klüglich weiß sie sich der Mehrzahl ihrer Freier zu entledigen. Das Stück sollte damit beginnen, daß die fürstlichen Herrschaften von einer großen gemeinsamen Jagd zurückkommen. Auf dieser hatte Prinz Erich von Gotland, ein alberner Tropf, der von niemand ernst genommen wird, durch eine „abgeschmackte

Maskerade“ das Pferd der Gräfin scheu gemacht, und sie war nur durch den Mut und die Geschicklichkeit ihres Edelknechts Florisel der Todesgefahr entgangen. Alle sind des Lobes über seine Heldentat voll, und die Gräfin benutzt die Gelegenheit, ihn dadurch zu belohnen, daß sie den spanischen Prinzen bittet, ihm den Ritterschlag zu geben. Als darauf der Kanzler, ihr erster Staatsbeamter, sie aus Staatsgründen und im Namen des Volkes bittet, die Gattenwahl bald zu treffen, wobei er die einzelnen Bewerber nach Hoheit, Rang und Vorzügen preist, erklärt sie, daß die äußeren Vorzüge der Geburt und Macht ihre Wahl niemals bestimmen würden, sondern nur persönliche Tüchtigkeit. Diese Erklärung, die für den Zuschauer schon eine Hindeutung auf Florisel enthielt, wird von den Einheimischen unterstützt, weil sie gegen die auswärtigen Prinzen gerichtet zu sein scheint; auch Florisel, der neue Ritter, findet Gelegenheit, „mit edlem, aber festem Anstand die Freiheit seiner Gebieterin zu behaupten.“ Den stolzen Spanier dagegen verdrießt dies so, daß er „mit höflichem Anstand“ zurücktritt und sich entfernt, während der Prinz von Artois, Flanderns Grenznachbar, der „die Länder der Gräfin zu seinem Augenmerk gemacht hat,“ mit der deutlichen Drohung abgeht, die Gräfin und ihre Staaten mit Gewalt an sich zu bringen.

So bleiben nur die beiden einheimischen Bewerber. Von ihnen ist Graf Montfort der erste unter den Großen Flanderns, voll Hochmut auf seine alte mächtige Familie sowie auf seine persönlichen Vorzüge, so daß er nach Entfernung der Prinzen sich schon des Erfolges sicher dünkt. Der andere, Graf Aremberg, ist ein edeldenkender Mann, „den mehr die Eifersucht auf seinen Mitbewerber und die Nötigung seiner Familie als eigener Stolz und Liebe zur Gräfin auf die Arena geführt haben.“ Er liebt vielmehr eigentlich das Fräulein von Megen, eine Hofdame und Freundin der Gräfin, die ihrerseits eine zarte Neigung zu Florisel fühlt. Die Gräfin, deren Scharfblick dies alles durchschaut, kann sich daher mit Aremberg leicht verständigen, indem sie ihm ihr Wort giebt, den Montfort, auf dessen Einfluß jener

eiferſüchtig iſt, gewiß nicht zu heiraten, und ihm den Beſitz ſeiner Geliebten zu verſchaffen verſpricht, obwohl ſie nicht frei von Eiferſucht wegen Floriſels iſt. Hierbei kommt ihr Fräulein von Megen, ohne es zu wollen, ſelbſt zu Hilfe. Dieſe hat ſich einem alten treuen Diener Floriſels, Rosmarin mit Namen, anvertraut, und dieſer, der von der Ausſicht ſeines jungen Herrn auf die Hand des vornehmen Fräuleins ganz entzückt iſt, bringt eine Zuſammenkunft im Garten zuſtande, bei der infolge einer komiſchen Verwechſlung der beiden gleichgekleideten verſchleierten Freundinnen die Gräfin die Gewißheit erhält, daß Floriſel die Megen nicht liebt und alsdann in einer offenen Ausſprache dieſe dazu beſtimmt, den Grafen Aremberg „glücklich zu machen.“ Sie ſelbſt beſchließt nun, Floriſel, der von ihrer Liebe noch immer nichts ahnt, damit er Gelegenheit habe ſich auszuzeichnen, auf einige Zeit an einen auswärtigen Hof zu entſenden. Bei ſeinem Abſchied kommt es aber zur Erklärung, und er ſcheidet mit der Hoffnung auf das höchſte Glück.

Hier, wo die Handlung einigermaßen ſtillzuſtehen ſcheint, ſetzen nun ſofort mehrere neue Motive ein, die aber gleichwohl ſchon vorbereitet ſind. Zunächſt eine heitere Epiſode, indem der Kanzler, der bisher die Gräfin ſo vergeblich zur Wahl gedrängt hat, plötzlich auf den Einfall kommt, ſie ſei in ſeinen einfältigen und aufgeblaſenen Sohn verliebt, wodurch ſich beide über die Maßen lächerlich machen. Dann ſcheint ſich die Verwicklung für die Gräfin ſehr drohend zu geſtalten, da der ſtolze Graf Montfort ſich ſeines Anſehens und ſeiner Macht bedient, um ſie unter dem Schein für ſie und für den Staat zu ſorgen, ganz in ſeine Gewalt zu bekommen. Dies hatte er ſchon früher verſucht, es war aber damals „durch Floriſels Wachſamkeit und Entſchloſſenheit fehlgeſchlagen.“ Jetzt, da dieſer tapfere Beſchützer fern iſt, gelingt es: „Sie iſt ſo gut wie ſeine Gefangene.“ Und gerade in dieſem Augenblick führt auch der Prinz von Artois ſeine Drohung aus und fällt mit Heereskraft in Flandern ein.

Der weitere Verlauf der Handlung läßt ſich nicht mehr überall in völlig ſicheren Linien geben. Graf Montfort muß

als Feldherr dem Feinde entgegenziehen; vergeblich verſucht er vorher ſich der Hand der Gräfin zu verſichern, ſie bleibt ſtandhaft, und er läßt ſie als Gefangene zurück. Aber das Kriegsglück iſt ihm ungünſtig, er wird geſchlagen, Prinz Artois zieht gegen die Hauptſtadt Gent und erregt zugleich durch ſeine Emiſſäre einen Volksaufſtand zu ſeinen Gunſten. Das Volk erobert das Schloß, in welchem Montforts Diener die Gräfin gefangen halten, wobei es zu „komiſch fürchterlichen Szenen der Volksherrſchaft“ kommt, „die Bürgerwache in den vornehmen Zimmern“ u. dgl. Jetzt macht alſo „die Furcht vor Montfort dem größeren Schrecken vor dem Feinde Platz.“ „Sie ſoll dem (noch abweſenden) Artois die Hand geben, bleibt aber auch hier ſtandhaft.“ Mitten in dieſe Aufregung und Beſtürzung ſchlägt plötzlich die Nachricht von einer Niederlage des Feindes und völliger Endigung des Kriegs durch den Tod des Artois ein: Floriſel iſt es, der an der Spitze von 500 Edelleuten zurückgekehrt iſt und den Sieg entſchieden hat; die flüchtige Armee Montforts ſammelt ſich unter ſeinen Fahnen, er iſt im Anzug auf Gent. Hiermit iſt die Löſung aller Schwierigkeiten und der Schluß gegeben. Es ſollte aber durch Montforts Tücke noch eine Verzögerung erfolgen, indem juſt in der Nacht, ehe der ruhmgekrönte Sieger Floriſel triumphierend einzieht, die Gräfin plötzlich verſchwunden iſt, und zwar zugleich mit dem Grafen Aremberg, ſodaß der Schein entſteht, als ſtünden dieſe beiden in einem Liebeseinverſtändnis. Die Entwicklung iſt nicht mehr ganz klar. Floriſel ſtellt den Montfort zur Rede. Sie „geraten aneinander; fürchterliche Wut, Montfort ſoll den Aufenthalt der Gräfin entdecken, aber er ſtirbt, ohne es zu tun.“ Schließlich fanden ſich die Liebenden, und alles endigte mit Freude und Jubel.

Man ſieht, wenn auch ernſte und bedrohliche Verwicklungen nicht fehlen, ſo war doch das Ganze von vornherein weſentlich auf einen leichteren und ſpielenden Ton geſtimmt, der einigermaßen an Shakeſpeareſche Schauſpiele wie der „Kaufmann von Venedig“ oder „Was ihr wollt“ erinnern kann. Schon daß

in dem Stück nicht weniger als sieben Männer vorkommen, die sich auf die Hand der Gräfin Hoffnung machen, muß notwendig ergötzlich wirken; es ist, als ob die ganze Welt in die Heldin verliebt wäre. Als wirklich komische Figuren sind der tölpelhafte Erich von Gotland sowie der eingebildete Kanzler mit seinem Sohne gedacht, wenn auch nur flüchtig hingeworfen. Überhaupt können die Charaktere, so glücklich und wirkungsvoll sie gegeneinander gruppiert sind, doch bei der noch mangelnden Ausführung nicht als besonders tief geprägt heraustreten.

Die Prinzessin von Celle.

Aus dem Lande der Romantik werden wir in diesem Entwurf wieder in bestimmte geschichtliche Verhältnisse, aus den heiteren Verwicklungen einer glücklichen Liebe in schwere und peinliche Seelenkämpfe, in tragische Konflikte geführt. Die Heldin ist die Prinzessin Sophie Dorothea, die Gemahlin des Prinzen Georg von Hannover, nachmaligen Königs Georgs I. von England. Ihr Vater, Herzog Wilhelm von Celle, ein Bruder des Kurfürsten Ernst August von Hannover, hatte sich diesem durch seine Heirat mit einem adelichen Fräulein von nicht fürstlicher Geburt gänzlich entfremdet. Da aber Sophie als einziges Kind ihrer Eltern Erbin des Herzogtums Celle war, so hatte das Kurfürstenpaar trotzdem die Heirat des Kurprinzen mit ihr eifrig betrieben und endlich durchgesetzt (1682). Sophie, eine hochgebildete und ungewöhnlich schöne Fürstin, fühlte sich am Hofe von Hannover tief unglücklich, weil ihr Gemahl, eine kalte und rohe Natur, sie gänzlich vernachlässigte und sie nicht einmal vor den Beleidigungen seiner Mätresse schützte. Auch ihren Schwiegereltern, die durch die damals sich eröffnende Aussicht ihres Hauses auf die Thronfolge in England noch hochmütiger wurden, blieb sie fremd. Die Verhältnisse wurden endlich so unerträglich, daß sie den Entschluß faßte, den Hof zu verlassen. Nachdem ihre

Absicht, zu ihren Eltern zurückzukehren, von diesen abgewiesen worden war, trat sie in ein Einverständnis mit dem jungen Grafen von Königsmark (einem Bruder der bekannten Geliebten Königs August von Sachsen), der ihr von Kindheit auf befreundet war und, von leidenschaftlicher Liebe zu ihr ergriffen, ihr jetzt zur Flucht behilflich sein wollte. Aber das Vorhaben wurde verraten, und sie kam in den Verdacht eines sträflichen Umgangs mit Königsmark. Dieser wurde am 1. Juli 1694, als er von einer Unterredung mit ihr kam, in den Gängen des Schlosses überfallen und ermordet, sie selbst der Untreue gegen ihren Gemahl angeklagt und auf das Schloß Ahlden verbannt, wo sie 1726 starb. Sie wird danach auch „Prinzessin Ahlden" genannt.

Daß dieser Stoff bedeutende dramatische Motive, erschütternde Situationen enthält, leuchtet sofort ein. Doch sind wir nach den vorhandenen Bruchstücken nicht imstande, uns den beabsichtigten Gang der Handlung so klar zu machen, wie bei manchen andern der Entwürfe. In einer Skizze, die Schiller selbst überschrieben hat: „Ideen zu einem Trauerspiel: Die Prinzessin von Celle" heißt es im Eingang: „Aus diesem Stoff kann eine Tragödie werden, wenn der Charakter der Prinzessin vollkommen rein erhalten wird und kein Liebesverständnis zwischen ihr und dem Königsmark stattfindet." Diese Worte geben offenbar den Grundgedanken für die Entwicklung an und setzen die Prinzessin in scharfen Gegensatz zu der durch und durch verderbten Hofwelt, die sie umgiebt, und in der ihr besonders die beiden Mätressen ihres Gatten und ihres Schwiegervaters, die Gräfin Platen und die Gräfin Wick (zwei Schwestern) gehässig gegenüberstehen. Die wichtigsten Stufen der Handlung waren folgende: Sie wendet sich in ihrer tiefen Bedrängnis zuerst an ihre Eltern, die eben auf einen Besuch in Hannover sind, mit der flehentlichen Bitte, sie wieder mit sich zu nehmen, „sie tut zuerst ihrem Vater dieses Geständnis, und wie sie ihn unbeweglich findet, bestürmt sie das mütterliche Herz." Aber alles vergebens, der Vater steht völlig unter dem Einfluß des Bruders, den er nicht verletzen

will, und ist nicht zu erweichen, selbst als „Mutter und Tochter ihre Tränen vermischen." Als aber die Eltern fort sind und die Feinde der Prinzessin zu triumphieren scheinen, „rafft sie sich zu einem edlen Entschluß zusammen." „Sie will ihren Gemahl zurückführen, sie will ihn gewinnen oder doch von seinem Unrecht überzeugen." Sie wendet alle Mittel an, auf sein Herz wie auf sein Auge zu wirken; sie ist sich ihrer Schönheit bewußt und sucht die freche Nebenbuhlerin zu verdunkeln. Wirklich trägt sie auch einen Triumph davon und ist nahe daran, seine Neigung zu erobern. Aber nun setzen die beiden Feindinnen (die natürlich fühlen, daß sie um Sein und Nichtsein spielen) mit aller Macht ein und bringen den Kurprinzen dahin, daß er seine Gemahlin empfindlich beleidigt, und das gerade in dem Augenblick, wo sie sich ihm aufrichtig nähern will. Nun wendet sich ihr Herz ganz von ihm ab. „Diese Katastrophe muß das Gefühl des Unherstellbaren geben." Dies Gefühl dem Leser recht unabweislich einzuprägen, sollte hier noch eine Stufe in dem Verhalten des Prinzen eingefügt werden. „Nach der Mißhandlung, die sie von dem Kurprinzen erfahren, ist ihr Herz ganz von ihm abgewendet. Aber gerade jetzt fängt das seinige an, sich ihr zuzuwenden. Die Scham, das Mitleid, die Reue tun diese Wirkung. Doch da sie weit entfernt ist, dies zu ahnen, so benutzt sie diesen Moment nicht, und ihre Feindinnen haben Zeit, ihn fruchtlos zu machen." Nun erst ist das völlig „Unherstellbare" doppelt klar, da auch von seiner Seite ein Versuch gescheitert ist, und zugleich wird diese augenblickliche Blindheit der Prinzessin, dies Unterlassen, dies „nicht Ahnen" des letzten möglichen Moments einer Verständigung als ein notwendiges Glied in ihrem schweren Lose begriffen, ein ursächlicher Zusammenhang mit ihrem Verhalten und ihrem Charakter, ohne den ihr Schicksal nicht tragisch sein könnte (Vgl. Bd. I, S. 35 f.).

Und hier an diesem entscheidenden Wendepunkt greift nun der Graf von Königsmark verhängnisvoll in ihr Leben ein. Wahrscheinlich sollte schon die eben besprochene letzte Stufe in

der Entfremdung der beiden Gatten eine Folge seines Erscheinens am Hofe sein. Denn von den Platen u. s. w., die „alles anwenden, um eine Versöhnung mit dem Kurprinzen unmöglich zu machen," heißt es: „Jetzt bedienen sie sich des Motivs der Eifersucht, denn da er anfängt, eine gewisse Neigung für die Prinzessin zu fühlen, so ist er auch der Eifersucht desto fähiger." Ihr selbst aber muß der plötzlich auftauchende Jugendfreund natürlicherweise als ein Retter erscheinen. „Er tritt später in die Handlung ein, wenn die Eltern aus Celle schon weg sind, wenn die Prinzeß den vergeblichen Versuch auf ihren Gemahl schon gemacht hat, kurz wenn sie das höchste Bedürfnis eines Freundes empfindet." Daher kommt es, daß sie sich „mit einem gewissen Feuer von Vertrauen und Freundschaft an ihn anschließt," an ihn, der, wie Schiller hinzufügt, „sie liebt und ihrer nicht wert ist." Nicht etwa, als wäre er ihr nicht aufrichtig zugetan, aber er ist zu ihrem Unheil doch nicht der sichere und uneigennützige Freund, der jetzt allein retten könnte. „Er ist eine chevalereske, großmütige und feurige Natur, der sich aber doch zu sehr in seiner Rolle gefällt und der zum bloßen Freund und Helden zu zärtlich, auch zu eitel ist." Er ist offenbar in die Prinzessin zu sehr verliebt, um bloß an ihr Glück zu denken, er will sie besitzen. „Königsmark findet die Prinzessin schöner als je und in einer leidenschaftlichen Bewegung. Das Feuer, mit dem sie seine Erscheinung ergreift, entzündet ihn."

Wie nun der weitere Verlauf der Handlung und die Entwicklung dieses Verhältnisses gedacht war, läßt sich nicht genau erkennen. Sie hat den Wunsch, mit seiner Hilfe in ein Kloster zu fliehen; aber dies schlägt fehl, weil sie plötzlich sieht, daß sie ihm nicht ganz vertrauen kann. „Er will sie bewegen, noch in der nämlichen Nacht sich zu flüchten. Seine heftige Leidenschaft schreckt sie, und die Binde fällt ihr von den Augen." Nun aber ist es für sie „vollends tragisch, daß das Mittel, welches sie zu ihrer Rettung erwählt, zu ihrem Untergang ausschlägt," denn „dieser Schritt, den sie in aller Unschuld gegen Königsmark getan, setzt sie dem schwersten

Verdacht aus, und der unwiderleglichſte Anſchein von Schuld fällt auf ſie, indem ſie rein iſt wie die Unſchuld."

Hiermit iſt die Handlung an ihrem Ziel. Königsmark wird ermordet, die Prinzeſſin der Untreue bezichtigt und als Ehebrecherin verbannt. — Schiller ſagt: „Vorzüglich iſt auf eine dramatiſche Kataſtrophe und einen echt tragiſchen Ausgang zu denken, wo Unglück und Größe vereinigt ſind. Die ſchlechten Menſchen triumphieren, aber Unſchuld und Seelenadel bleiben doch ein abſolutes Gut. Das Edle ſiegt auch unterliegend über das Gemeine und Schlechte." Den Schluß bildet demnach „die höchſte Verlaſſenheit und Einſamkeit der Prinzeſſin, die nun nichts mehr hat als das Bewußtſein ihrer Unſchuld und die Würde der Tugend." Dies iſt unzweifelhaft erreicht, aber ſchwerlich würde der Leſer mit dem reinen Gefühl der Befriedigung geſchieden ſein. Der Eindruck wäre, ſo ſehr auch „Unſchuld und Seelenadel ein abſolutes Gut" bleiben, ein tief niederdrückender geweſen, der nur zermalmend, nicht erhebend gewirkt hätte, wie in keiner der großen Tragödien unſeres Dichters. Der Grund iſt ſicherlich kein anderer, als daß von den drei Beſtandteilen des Tragiſchen (Band I, S. 22 ff.) nur zwei vorhanden ſind: der anteilswürdige Charakter der Heldin und der Zuſammenhang ihres Schickſals mit ihrem eigenen Verhalten. Dagegen fehlt der tödliche Ausgang. Man ſtelle ſich vor, daß durch irgend eine Verwicklung der Tod der Prinzeſſin einträte: man würde befreit aufatmen. Jetzt ſehen wir ſie die niederdrückende Ungerechtigkeit ihres Schickſals in eine jahrelange, dumpfe Gefangenſchaft hinüberſchleppen und können nach menſchlicher Auffaſſung den Gedanken nicht los werden, ob ſie wohl noch einſtmals ihre Ehre vor der Welt wiederhergeſtellt ſehen werde, eine Ausſicht, die ſelbſt im günſtigen Falle die ſchmerzliche Bitterkeit beſtehen läßt und den Eindruck des Tragiſchen notwendig lähmt, der einen abſoluten Abſchluß verlangt. Der Tod allein löſt alle ſolche Bedenken auf einen Schlag, er iſt, wie Eduard von Hartmann ſagt, „die gründlichſte, tiefſte, verſöhnendſte und befreiendſte Löſung" jedes Konflikts. Er hat, im

Gegensatz zu dem schleichenden Übel der Gefangenschaft, eine „reinigende Kraft," wie ein erschütterndes Gewitter, nicht bloß für die etwaigen Verfehlungen des Toten, sondern auch für das Bewußtsein der Überlebenden. Die Stimme der Wahrheit und Gerechtigkeit, die erst gebunden war, wird durch die Majestät des Todes ihrer Fessel entledigt und kann sich frei erheben.

Warbeck.

Von allen Entwürfen (mit Ausnahme des Demetrius) ist Warbeck derjenige, der der Verwirklichung am nächsten gekommen ist. Wir haben nicht nur ein ausführliches Szenar des ganzen Stückes, das die Gliederung in die fünf Akte und die Reihenfolge der einzelnen Szenen ziemlich genau erkennen läßt, sowie eingehende Erwägungen und Erörterungen über die wichtigsten dramatischen Motive, namentlich über die beiden Hauptpersonen und ihr Verhältnis zu einander, sondern auch einen bedeutenden Anfang der wirklichen Ausführung, namhafte Teile des ersten Aktes in mehr als 400 Versen.

Der Stoff steht in der Mitte zwischen einem historischen Schauspiel und einer frei erfundenen Fabel. Am 20. August 1799, als Schiller mitten in der Arbeit an der Maria Stuart stand und eben den zweiten Akt abschließen wollte, schreibt er an Goethe: „Ich bin dieser Tage auf die Spur einer neuen möglichen Tragödie geraten, die zwar erst noch ganz zu erfinden ist, aber, wie mir dünkt, aus diesem Stoff erfunden werden kann. Unter der Regierung Heinrichs VII. in England stand ein Betrüger, Warbeck, auf, der sich für einen der Prinzen Eduards IV. ausgab, welche Richard III. im Tower hatte ermorden lassen. Er wußte scheinbare Gründe anzuführen, wie er gerettet worden, fand eine Partei, die ihn anerkannte und auf den Thron setzen wollte; eine Prinzessin desselben Hauses York, aus dem Eduard abstammte, und welche Heinrich VII. Händel erregen wollte,

wußte und unterſtützte den Betrug, ſie war es vorzüglich, welche den Warbeck auf die Bühne geſtellt hatte. Nachdem er als Fürſt an ihrem Hof in Burgund gelebt und ſeine Rolle eine Zeitlang geſpielt hatte, mankierte die Unternehmung, er wurde überwunden, entlarvt und hingerichtet." Er fügt hinzu, von der Geſchichte könne man freilich ſo gut als nichts brauchen, aber die beiden Figuren des Betrügers und der Herzogin von York könnten zur Grundlage einer tragiſchen Fabel dienen, die mit völliger Freiheit erfunden werden müßte. Die geſchichtlichen Verhältniſſe der Handlung knüpfen alſo an den Kampf der Häuſer York und Lancaſter (der weißen und roten Roſe) an, der mit dem Siege Heinrichs VII. (Lancaſter) über Richard III. (York) geendigt hatte; und eine Schweſter Eduards IV. und Richards III., Margareta von York (Herzogin von Burgund und Witwe Karls des Kühnen) war es, die dem ihr verhaßten Lancaſter auf dieſe Weiſe Ungelegenheiten bereiten wollte.

Auf den erſten Anblick wird die dramatiſche Fruchtbarkeit dieſes Stoffes, die z. B. bei Elfride oder der Prinzeſſin von Celle ſich gleich ſo ſtark aufdrängte, wohl den wenigſten Leſern einleuchten, da es vielmehr eine ziemlich gewöhnliche Betrügergeſchichte zu ſein ſcheint. Aber dem Dichter war ſofort die Behandlung aufgegangen, die den Gegenſtand allein lebensfähig machen konnte. „Man müßte," ſagt er, „das Gegenteil von dem tun, was der Komödiendichter daraus machen würde. Dieſer würde durch den Kontraſt des Betrügers mit ſeiner großen Stelle und ſeine Inkompetenz zu derſelben das Lächerliche hervorbringen. In der Tragödie müßte er als zu ſeiner Stelle geboren erſcheinen, und er müßte ſie ſich ſo ſehr zu eigen machen, daß mit denen, die ihn zu ihrem Werkzeug gebrauchen und als ihr Geſchöpf behandeln wollten, intereſſante Kämpfe entſtünden. Es müßte ganz ſo ausſehen, daß der Betrug ihm nur den Platz angewieſen, zu dem die Natur ſelbſt ihn beſtimmt hatte. Die Kataſtrophe müßte durch ſeine Anhänger und Beſchützer, nicht durch ſeine Feinde, und durch Liebeshändel, durch Eiferſucht und dergleichen herbeigeführt werden."

Daher war Schillers Augenmerk vor allem darauf gerichtet, den Charakter Warbecks möglichst zu heben, wobei die Schwierigkeit eben darin bestand, es „anschauend" zu machen, „wie ein solcher Mensch, der soviel natürlich Gutes hat, in eine so verwerfliche Betrügerei hat eingehen können." Auf alle Weise wird das ursprünglich Edle und Vornehme seiner Natur hervorgehoben: „Warbeck spielt zwar die falsche Rolle eines Prinzen, aber er spielt sie als ein Muster für alle Prinzen, und die Empfindung des Zuschauers muß sein: wenn er kein Prinz ist, so verdient er einer zu sein." „Er benutzt die Rolle, die er spielt, dazu, das Gute im Ernst zu tun. Es kann scheinen, als ob er die Rolle des Fürsten bloß übernommen hätte, um auf einer glänzenden Bühne ein beglückendes Wesen zu sein." „Nur für andere scheint er zu handeln, an sich selbst denkt er nie; er giebt alles hin, was ihm auch zufließt, er gebraucht es bloß, um andere damit zu beschenken. So behält er durchaus reine Hände und kann nachher, wenn er unglücklich ist, mit Wahrheit zu sich sagen: Ich habe den Namen eines York usurpiert, aber ich habe ihn nicht geschändet." Daneben aber sollte auch das Große, Bedeutende, Heldenhafte seiner Natur betont werden: „Der kühne Betrüger muß sich darstellen, aber mit Größe und tragischer Dignität." „Er muß physisch furchtbar, mächtig, verwogen, resolut und dreist sein und große Gegenwart des Geistes besitzen."

Und doch reichte alles dies noch nicht aus; er blieb doch schließlich ein niedriger Betrüger. Darum benutzte der Dichter noch einen Zug, den ihm seine Quellen boten: er machte Warbeck zu einem natürlichen Sohne Eduards IV., sodaß (ohne daß er es weiß) wirklich Yorksches Blut in seinen Adern fließt. Hierdurch wurde einerseits die wunderbare Ähnlichkeit seiner Gesichtszüge sowie das Fürstliche seiner ganzen äußeren Erscheinung erklärt, und andrerseits konnte auch seine Handlungsweise als der unbewußte Zug und Drang seines königlichen Bluts aufgefaßt werden. Mit diesem Gedanken, den Schiller ein „Hauptmotiv" nennt, war zugleich die Umwandlung der „Tragödie" in ein „Schauspiel" gegeben. Solange der Held ein einfacher Betrüger

war, mußte das Ende, wenn es einigermaßen befriedigen sollte, ein tödliches sein, wie es ja auch die Überlieferung an die Hand gab. Dagegen lag es in dem andern Falle nahe, wenn sich das Rätsel seines Lebens durch die königliche Abstammung gelöst hatte, ihn zu beglücktem Ausgang zu führen.

Zugleich gab dieser unbewußte und geheimnisvolle Zusammenhang dem Charakter mehr Tiefe und poetischen Schwung. Denn die „wirkliche Abstammung von den Yorks wirkt dunkel mächtig in ihm und bringt Handlungen hervor, die seiner Rolle zu widersprechen scheinen." Dies „poetische Motiv der Inkonsequenz" sollte wirksam zur Geltung kommen, das unbewußte Recht sollte gleichsam den bewußten Betrug decken. Es wird nun leichter glaublich, daß ihm „in den meisten Fällen das Yorksein schon so zur Natur geworden ist, daß er sich des Betruges nicht mehr bewußt ist." „Eine gewisse poetische Dunkelheit, die er über sich selbst und seine Rolle hat, ein Aberglaube, eine Art von Wahnwitz hilft seine Moralität retten." „Man sieht, daß er sich dem Strom der Verhängnisse überlassen hat, daß er sich selbst geheimnisvoll vorkommt, es ist als ob er sich unter den Flügeln eines Genius wüßte: Glück, in deine Hände werf' ich mich, ich bin dein Sohn, vollende deine angefangene Schöpfung."

Auf die eigentümliche Zwitterstellung zwischen Betrüger und echtem Fürsten ließ Schiller nach seiner dramatisch kräftigen Art noch dadurch ein besonders scharfes Licht fallen, daß er zwei andere Personen in die Handlung verflocht, die sich beide ebenfalls für königliche Prinzen geben, einen gemeinen Betrüger und einen echten Fürstensohn, jenen frech und anmaßend, diesen ängstlich und bescheiden. Zu dem ersten benutzte er Namen und Persönlichkeit eines gewissen Lambert Simnel, der etliche Jahre vorher eine ähnliche Rolle wie Warbeck gespielt hatte. Er behauptete, der Sohn des Herzogs von Clarence (vgl. Shakespeares Richard III, I 4) zu sein, eines Bruders Eduards IV. und Richards III. (und also auch der Herzogin Margarete). Dieser junge Prinz, Eduard mit Namen, war wirklich der einzige noch lebende Sproß des Hauses York, und Heinrich VII. hielt ihn in

ſtrengem Gewahrſam gefangen. Der Betrüger wird bei Schiller von Warbeck im Gottesgericht eines Turniers beſiegt und geſteht ſeinen Betrug. Aber gerade als Warbeck hierdurch der Welt ſeine Echtheit bewieſen zu haben meint, erſcheint wirklich der wahrhaftige Eduard von Clarence (bei Schiller Plantagenet genannt), der aus dem Tower heimlich entſprungen iſt. Dies führt den Helden, der nach dem glorreichen Siege über Simnel von der Hoffnung geſchwellt iſt, auch das Ziel ſeiner Liebe zu erreichen, einen Augenblick vor eine furchtbare Wahl, indem ihm von anderer Seite der Gedanke nahe gelegt wird, ſich des gefährlichen Nebenbuhlers durch Mord zu entledigen. Aber ſeine gute Natur ſiegt, er rettet dem jungen Plantagenet das Leben, und als er ſo bewieſen hat, daß er wert iſt, ein York zu ſein, klärt ſein Pflegevater, der Graf Kildare, der eben aus England angelangt, ihn und alle über das Rätſel ſeiner Geburt auf.

Neben dieſen eigenartigen Hauptcharakter ſtellte der Dichter die Herzogin, eine ſtolze, herrſchſüchtige, fühlloſe Fürſtin, die ihm „das fürchterlich Peinliche ſeiner Lage, daß er ſeine Perſon verkauft hat," aufs ſchonungsloſeſte fühlbar macht. Dadurch entſteht ein klaffender Zwieſpalt zwiſchen ihrem Benehmen zu ihm vor der Welt und unter vier Augen. „Öffentlich ehrt, liebkoſt ſie ihn, insgeheim macht ſie ſeine fürchterliche Tyrannin. Sie befiehlt ihm und verbietet ihm, was er öffentlich wollen und nicht wollen ſoll; öffentlich tut ſie, als ob ſeine Wünſche Befehle für ſie wären, und redet ihm zu, das zu tun, was ſie ihm ſtreng verboten hat. Weh ihm, wenn er ſich eigenmächtig etwas herausnehmen wollte! Dennoch tut er es zuweilen; daher ihre Ungnade und Abneigung." „Es koſtet ihr Zwang, ihn vor der Welt als ihresgleichen zu behandeln. Weil ſie gar nichts Perſönliches für ihn empfindet, ſo iſt er ihr nur ein Inſtrument und ganz nichts, ſowie es nicht zu dem Zwecke gebraucht wird." „Ganz verhaßt wird er ihr, ſobald ſie zu bemerken glaubt, daß er ſelbſtändig werden und ſich der Abhängigkeit von ihr entziehen könne." Daher ſind ihre Forderungen an ihn „durchaus ohne Delikateſſe, ohne alle Rückſicht auf ſein eigenes Ehrgefühl."

Dies drückt und hemmt ihn auf Schritt und Tritt. „Umsonst will er emporstreben, immer wird er von seiten ihrer an das schändliche Verhältnis erinnert, daß er so gern vergessen möchte, ja daß er vergessen haben muß, um seine Rolle gut zu spielen.“ Diese Stellung wird ihm so unerträglich, daß er auf dem Punkte steht, die ganze Maske entschlossen von sich zu werfen. Aber hier greift sein Verhältnis zu der dritten Hauptperson des Stückes ein: er liebt die Prinzessin Adelaide, eine Nichte der Herzogin, die von ihrer Tante dem Prinzen Erich von Gotland, einem rohen und widerwärtigen Menschen*), zur Braut bestimmt ist. Er erhält unzweideutige Beweise ihrer heimlichen Gegenliebe, und natürlich kann er an Erfüllung seiner Wünsche nur denken, wenn er die fürstliche Rolle auf alle Weise aufrecht erhält. So bleibt er. Aber seine Stellung zur Herzogin wird immer peinlicher; denn auch seine Liebe muß er ängstlich vor ihr verstecken, weil ihr Fürstenstolz einen solchen Gedanken mit heftigster Empörung zurückweisen und wahrscheinlich lieber das ganze Spiel fallen lassen, als in solche Verbindung willigen würde.

Das sind die Grundlagen der dramatischen Handlung. Diese selbst spielte in Brüssel, der Residenzstadt der Herzogin Margareta. Die Kunde von der Auffindung des Prinzen Richard von York hat in England Freund und Feind in heftige Erregung versetzt. Der erste Akt, „in einer großen Halle am Hof der Herzogin,“ zeigt uns zunächst den alten Grafen Hereford, einen treuen Anhänger des Hauses York, der mit seinen fünf Söhnen „Herd und Heimat hinter sich gelassen“ hat, um dem rechtmäßigen Thronerben in Brüssel zu huldigen. Zu ihm tritt Sir William Stanley, der Gesandte Heinrichs VII., empört über den Glauben, den der Betrüger findet, und versucht vergeblich, den „betrogenen alten Mann“ zu überzeugen, daß er das Opfer

*) Namen und Charakter ganz wie in der Gräfin von Flandern; ebenso kommen in beiden Stücken ein Bischof von Ypern, ein Graf (Gräfin) von Aremberg und ein Fräulein von Megen vor. Da die Gräfin von Flandern der spätere Entwurf ist, so kann man darin wohl mit Kettner ein Zeichen erblicken, daß Schiller zeitweise den Warbeck ganz aufgegeben hatte.

eines frechen Betrügers sei. Die Gemüter erhitzen sich, der Bischof von Ypern, der dazukommt und „die Zwietracht und den rohen Streit“ durch Hinweis auf das „fromme Gastrecht dieses Hauses“ beschwichtigt, meldet gleichzeitig, daß alsbald die Herzogin mit dem jungen Fürsten, von einer Jagd zurückkehrend, erscheinen werde. Bürger und Bürgerweiber von Brüssel drängen herzu, die fürstlichen Herrschaften erwartend, lebhaft für den neuen Prinzen Partei nehmend, seine „Schönheit, Hoheit und fürstliche Großmut“ rühmend. Nun erscheint Margareta mit Warbeck, begleitet von der Prinzessin Adelaide und dem Prinzen Erich. Alle Anwesenden umdrängen ihn, und Margareta erzählt unter Tränen und von der Rührung der Zuhörer oft unterbrochen die erdichtete Geschichte seiner wunderbaren Errettung, bisherigen Verborgenheit und endlichen Anerkennung. Absichtlich legte der Dichter diese Erzählung nicht ihm selbst in den Mund, denn seine edle und stolze Natur zeigt auch hier eine so „heftige Abneigung gegen den Betrug seiner Rolle,“ daß er dies unwürdige Truggewebe nicht selbst auszusprechen vermag. Lord Hereford ist erstaunt über die große Ähnlichkeit mit König Eduard, er fühlt die Gewalt des Blutes und ist überzeugt, daß er den wahren Sohn seines Herrn vor sich habe. Er wirft sich zu seinen Füßen und wird von Warbeck mit fürstlichem Anstand und mit Herzlichkeit aufgenommen. Vergeblich protestiert der englische Botschafter gegen dies Gaukelspiel. „Warbeck antwortet ihm mit der Würde eines Fürsten und dem edlen Familienstolz eines York.“ Der Rest des Aktes zeigte in einer Szene zwischen Erich und Adelaide die tiefe innere Teilnahme der Prinzessin für Warbeck sowie ihren Widerwillen gegen den ihr aufgedrungenen Freier, der seinerseits über das Gaukelspiel spottet und seine Tante für „eine treffliche Komödiantin“ erklärt.

Der zweite Akt sollte uns nach dem äußeren Erfolg, den wir bisher gesehen, das Elend vor Augen stellen, das Warbeck in seiner nächsten Umgebung und in seinem eigenen Innern erleidet. „Die glänzende Hülle fällt, man sieht ihn von seinen eigenen Dienern, welche Margareta ihm zugegeben, vernachlässigt

und unwürdig behandelt. Einige zweifeln an seiner Person und verachten ihn deswegen, andere, die an seine Person glauben, begegnen ihm schlecht, weil er arm ist und von der Gnade seiner Anverwandtin lebt; das doppelte Elend eines Betrügers, der die Rolle des Fürsten spielt, und eines wirklichen Prinzen, der ohne Mittel ist, häuft sich auf seinem Haupt zusammen." Eine Szene mit seinen Dienern, insbesondere mit seinem Haushofmeister, der Warbecks fürstliche Freigebigkeit kleinlich und erniedrigend tadelt, gab hiervon ein anschauliches Bild. „Sie stehen nicht einmal vor ihm auf, und als er ihnen ihre Unverschämtheit verweist, so sagt einer, sie hätten Befehl, ihn öffentlich zu respektieren, aber unter vier Augen sei's was anders." Hier war der Punkt, wo er an Aufgeben des ganzen Spiels dachte. Aber gerade jetzt erhält er eine Botschaft von der Prinzessin, aus der er auf ihre Liebe schließen muß, und zugleich gab ihm der Dichter auch Gelegenheit, seine „Kühnheit und Geistesgegenwart" zu zeigen. Prinz Erich, der ihn instinktiv haßt, spinnt einen boshaften Anschlag gegen ihn: während er äußerlich „eine große Ehrfurcht gegen ihn affektiert," hat er einen „Kerl" angestiftet, der sich in vieler Zeugen Gegenwart frech und zudringlich für Warbecks Verwandten ausgiebt und eine Schuldforderung gegen ihn erhebt, ihm also seine Betrügerrolle auf den Kopf zusagt. Warbeck, völlig überrascht, „steht einen Augenblick wie vernichtet da." Aber rasch durchschaut er die tückische Absicht. „Er setzt dem Erich den Degen auf die Brust, drohend, ihn zu töten, wenn er nicht sogleich den angestellten Streich bekenne. Erich ist ebenso feig als boshaft und gesteht alles ein." So ist Warbeck „gerechtfertigt, Erich beschimpft," und „er geht noch mit Vorteil aus dieser Verlegenheit, weil sein Nebenbuhler sich verächtlich" gemacht hat. Zum Schluß des Aktes erhielt die dramatische Handlung, die hier etwas zu erlahmen schien, einen neuen Schwung durch die Kunde, daß ein zweiter Bewerber um den englischen Thron aufgestanden sei: Prinz Eduard von Clarence, der aus dem Tower entsprungen sei. Margareta, der Warbeck immer verhaßter wird, zeigt sich geneigt, den Menschen zu

empfangen, obwohl sie innerlich keinen Augenblick an der Betrügerei zweifelt. Warbeck erklärt, „daß er es mit diesem Prinzen von Clarence durch das Schwert ausmachen werde."

Nun folgt im dritten Akte das Gottesgericht des Zweikampfs (mit unverkennbarer Anlehnung an die Turnierszene im Anfang von Shakespeares Richard II.). „Ein offener Platz, Thron für die Herzogin. Schranken sind errichtet, Anstalten zu einem gerichtlichen Zweikampf. Zuschauer erfüllen den Hintergrund der Szene." Unter diesen Zuschauern befindet sich auch ein fremder, stiller Jüngling, der sich die Vorgänge mit bescheidenem Interesse erzählen läßt, es ist der echte Prinz Eduard Clarence (bei Schiller „Plantagenet" genannt), der wirklich aus dem Tower entkommen ist. Von diesem Ereignis hat Margarete bereits eine Nachricht aus London erhalten, wodurch sie den englischen Botschafter, Graf Stanley, in große Unruhe versetzt. Denn der Prinz ist Heinrich dem VII. gegenüber zweifellos der allein berechtigte Thronerbe. Das Aufsehen, das die „rührende Gestalt" des Plantagenet allgemein erregt, wird durch die Trompeten des Kampfes unterbrochen. Warbeck überwindet seinen Gegner Lambert Simnel, der sterbend seinen Betrug eingesteht und den Sieger für den echten York anerkennt. Er steht auf der Höhe seines Erfolges: alles Volk umdrängt ihn jauchzend und überzeugt. Öffentlich spricht er jetzt seine Liebe zu Adelaide aus, die englischen Lords, Graf Hereford und die Seinen, unterstützen ihn. „Erich wütet, die Herzogin knirscht vor Zorn, reißt die Prinzessin hinweg und geht mit wütenden Blicken." Die Lords aber schwören ihm Treue und begleiten ihn im Triumph nach Haus.

Der vierte Akt bringt das erste „Tete-à-Tete" zwischen Warbeck und der Herzogin. Er, kühn gemacht durch sein Glück und auf seinen Anhang bauend, zugleich durch seine Liebe erhoben, wagt es, sie in mutigem Tone zur Rede zu stellen. Sie ist entschlossen, ihn fallen zu lassen, da die „Entspringung des echten Plantagenet aus dem Tower ihr den Betrüger entbehrlich macht." „Um so mehr erstaunt sie über seine Dreistigkeit und begegnet

ihm mit der tiefsten Verachtung.“ „Aber je mehr sie ihn zu erniedrigen sucht, desto mehr Selbständigkeit setzt er ihr entgegen. Er beruft sich darauf, daß sie es gewesen, die ihn aus seinem Privatstand, wo er glücklich war, auf diesen Platz gestellt, daß sie verpflichtet sei, ihn zu halten, daß sie kein Recht habe, mit seinem Glück zu spielen. Ihre Antworten zeigen ihren fühllosen Fürstenstolz, ihre kalte, egoistische Seele. Sie hat sich nie um sein Glück bekümmert, er ist ihr bloß das Werkzeug ihrer Pläne gewesen, das sie wegwirft, sobald es unnütz wird. Aber dieses Werkzeug ist selbständig, und eben das, was ihn fähig machte, den Fürsten zu spielen, giebt ihm die Kraft, sich einer schimpflichen Abhängigkeit zu entziehen.“ Auch hier trat das Bedeutende seiner Persönlichkeit stark hervor: er bleibt auch ihr gegenüber Sieger, zumal selbst in diesem Augenblicke seine Ähnlichkeit mit König Eduard sie unwillkürlich mächtig ergreift. „Sie sieht sich genötigt, ihre innere Wut zu verstecken und verläßt ihn scheinbar versöhnt.“

Aber wieder muß Warbeck trotz aller seine Triumphe sofort den peinlichen Rückschlag empfinden, daß er doch nichts als ein Betrüger ist: Die Prinzessin kommt im vollen Vertrauen auf seine Person und auf seine Liebe, sie zeigt ihm ihre ganze Zärtlichkeit und schlägt ihm vor, um der Sklaverei der Tante zu entgehen, zum Grafen Kildare, einem alten Freunde des Hauses York, zu entfliehen. Aber je mehr Vertrauen sie ihm zeigt, desto qualvoller fühlt er seine Betrügerei. „Er darf ihre dargebotene Hand nicht annehmen und noch weniger das Geständnis der Wahrheit wagen; sein Kampf ist fürchterlich, er verläßt sie in Verzweiflung.“ In dieser Stimmung trifft er Plantagenet und erkennt nach wenigen Worten, daß er den echten Prinzen vor sich hat, wodurch es ihm furchtbar klar wird, daß Margareta ihn nicht braucht und ihn in jedem Augenblick fallen lassen kann. Und nun tritt die schlimmste Versuchung an ihn heran. Lord Stanley macht ihm den geheimen Antrag: da jetzt Heinrich VII. und Warbeck das gemeinschaftliche Interesse haben, den echten York aus dem Wege zu räumen, wolle sich der König

auf irgend eine ehrenhafte Art mit ihm abfinden, wenn er seine Hand zur Beseitigung des Plantagenet biete. Seine Bedrängnis ist fürchterlich. Er weiß: „Sobald die Tante den Neffen erkennt, ist er verloren!“ Ein Mord scheint das einzige Rettungsmittel zu sein, und er wünscht, daß er nie geboren wäre. Aber seine bessere Natur empört sich gegen das Verbrechen, und er schickt den Versucher fort. Dieser sucht nun seinen Zweck im Bunde mit Prinz Erich zu erreichen. Sie dingen Mörder, die dem jungen Prinzen, der noch ganz wie ein Knabe erscheint, auflauern sollen. Aber Warbeck, der zufällig dazu kommt, rettet ihn und bringt ihn in sicheren Gewahrsam.

Da nun der Knabe überall vergeblich gesucht wird, zweifeln die beiden Anstifter nicht, daß die Tat geschehen sei. Sie frohlocken darüber und beschließen, den Verdacht des Mordes auf Warbeck zu wälzen. Dies gelingt ihnen nur zu gut: Margareta ist außer sich und nennt ihn geradezu einen Mörder. Als die anwesenden Lords sie entrüstet fragen, wieso sie den Herzog von York, ihren eigenen Neffen, einer so schrecklichen Tat beschuldigen könne, „entreißt ihr der Zorn ihr Geheimnis. „Herzog?“ sagt sie. „Ein York! Er mein Neffe!“ und erzählt den ganzen Betrug mit wenig Worten, deren Refrain immer der Mörder ist. Prinzessin wankt, will sinken. Warbeck will zu ihr treten, Prinzessin stürzt der Herzogin in die Arme. Warbeck will sich an die Lords wenden, sie treten mit Abscheu zurück.“ In diesem Augenblick, wo Warbeck völlig vernichtet ist und selbst das Herz der Geliebten sich mit Schmerz von ihm wendet, naht ihm plötzlich Rettung und Lösung in der Person des alten Grafen Kildare. Dieser hat einst die jungen Prinzen des Hauses York erzogen, sodaß er über die Echtheit des Prätendenten mit Sicherheit entscheiden kann; deshalb ist seine mehrfach angekündigte Hierherkunft für Warbeck stets ein drohendes Schreckнis gewesen. Demselben Manne aber (so scheint es Schiller sich gedacht zu haben) hat vormals König Eduard IV. seinen natürlichen Sohn (eben Warbeck) anvertraut, ihn als sein eigenes Kind aufzuerziehen; der Knabe ist jedoch (durch irgend welchen Zufall?) von ihm

entfernt worden und bewahrt keine Erinnerung an den Namen dieſes ſeines ſcheinbaren Vaters. Er alſo klärt alles auf. Vater und Sohn erkennen ſich zum ungemeſſenen Erſtaunen aller Anweſenden. Kildare teilt zuerſt dem Warbeck allein das Geheimnis ſeiner königlichen Geburt mit. „Das Rätſel ſeiner dunkeln Gefühle löſt ſich ihm, das Knäuel ſeines Schickſals entwirrt ſich auf einmal. In einer unendlichen Freude wirft er die ganze Laſt ſeiner bisherigen Qualen ab“ und „bittet den Kildare ihn auf einen Augenblick weggehen zu laſſen.“ Dieſer unterrichtet nun auch die Lords, die ihm zwar erſtaunt Glauben ſchenken, aber umſomehr bedauern, daß ſie in dem Sohn ihres Herrn einen Mörder erblicken müſſen. Indem erſcheint Warbeck, den totgeglaubten Plantagenet an der Hand. Allgemeines Erſtaunen. Die Herzogin kommt dazu, Warbeck fällt ihr, als ihr wirklicher Neffe, zu Füßen. Sie iſt gerührt und willigt in ſeine Verbindung mit der Prinzeſſin. Erichs und des Botſchafters Mordanſchlag kommt ans Licht; ihnen wird verziehen, und ſie ſtehen beſchämt da. Warbeck aber zeigt ſich dem Botſchafter, indem er den Platagenet umarmt, „und ſchickt ihn zu ſeinem Könige mit der Erklärung, daß ſie beide gemeinſchaftlich ihre Rechte auf den Thron wollen geltend machen.“

Es iſt begreiflich, daß dieſer Stoff, wie ihn der Dichter äußerlich reich belebt und innerlich vertieft hatte, ſo lange Zeit eine ſo große Anziehungskraft für ihn bewahrte. Das Problem reizte ihn. Trotzdem wird man geſtehen müſſen, daß die Löſung nicht völlig gelungen war und ſchwerlich ganz gelingen konnte. In dem Briefe vom 13. Mai 1801 an Körner erwähnt er ſeine Pläne zu den Malteſern, zur Braut von Meſſina und auch zum Warbeck, den er aber zunächſt noch zurückgelegt habe, weil er zu den Stoffen gehöre, die „ſich bis jetzt der Form noch nicht haben unterwerfen wollen.“ Man wird hieraus ſchließen, daß der Zuſammenhang und die innere urſächliche Verknüpfung der dramatiſchen Handlung, die auch in der oben dargelegten Überſicht an einigen Stellen etwas loſe iſt, ſich ihm damals noch weniger zu

einer festen, ihn selbst befriedigenden Form zusammengefügt hatte. Das „punctum saliens," schreibt er allerdings, sei bereits gefunden; und er erklärt diesen Begriff (im Hinblick auf die Malteser, wo er noch danach suchte) als „diejenige Tat, auf welche die Handlung zueilt und durch sie gelöst wird." Dabei denkt er wohl ohne Zweifel an die Enthüllung der königlichen Abstammung Warbecks; denn wenn dies auch keine Tat des Helden ist, so bringt sie doch für seinen Charakter die volle Lösung, eine Modifizierung des Begriffs, die durch die besondere Art dieses Planes wohl begründet ist. Aber immerhin konnte bei dieser von außen kommenden Lösung ein so straffer und zielstrebiger Bau des Ganzen, wie Schiller ihn sonst zu liefern pflegt, nicht leicht hergestellt werden.

Trotzdem ist dies nicht der ausschlaggebende Grund, warum Warbeck schließlich unvollendet blieb, dieser liegt vielmehr offenbar in dem Charakter des Helden selbst. Schiller fügt in demselben Brief hinzu: Die Tragödie „ist schwer zu behandeln, weil der Held des Stückes ein Betrüger ist, und ich möchte auch nicht den kleinsten Knoten im Moralischen zurücklassen." Diese Selbstforderung ist nicht erfüllt, das „Exempel nicht rein gelöst." Warbeck ist und bleibt ein Betrüger. Der erste Schritt der Herzogin gegenüber (den wir dramatisch nicht vorgeführt erhalten, für dessen schonungslose Vergegenwärtigung aber Margareta selbst unablässig sorgt) ist unter allen Umständen ein niedriger und frecher Betrug: er giebt sich bewußt für eine andere Persönlichkeit aus, um Ehre, Macht, Reichtum, vielleicht königliche Stellung zu erlangen. Der „unbewußte Drang des königlichen Blutes" kann uns darüber nicht hinwegheben. Ja der Charakter erhielt etwas Unklares und Schillerndes, weil die hohen, vornehmen, wahrhaft edlen Züge, die er fortwährend zeigte, mit der einfachen Tatsache des Betruges in unlösbarem Widerspruch standen. Ein Mensch, der, sobald er allein ist, es ausspricht, daß er sich selbst verachten muß, weil alles an ihm Lug und Trug ist, der daher völlig von der Laune seiner Anstifterin und Mitwisserin abhängig ist und zittern muß, sobald sie ihm ihre Gunst ent-

zieht, kann auch dem Zuſchauer unmöglich anders als unwürdig und verächtlich erſcheinen, und wenn man bei den Äußerungen ſeiner menſchenfreundlichen und liebenswürdigen Natur auch Mitleid mit ihm fühlt, ſo iſt er doch nicht in jenem Sinne eine wirklich „anteilswürdige“ Perſönlichkeit, wie dies als Forderung für den Helden der Tragödie unentbehrlich iſt.

Und doch hätte Schiller, da er ſo viel von dem Seinigen hineingelegt und ſo eifrig ſich in den Gegenſtand verſenkt hatte, vielleicht einen Abſchluß gefunden und ſich die Ausführung abgerungen. Denn noch faſt fünf Jahre nach der Entdeckung des Stoffes war er mit ihm beſchäftigt. Am 8. Februar 1804 erzählte er bei Tiſch der Frau von Stael, daß er die Gewohnheit habe, noch vor Beendigung eines Stückes an ein zweites die Hand anzulegen, und daß er es auch diesmal (mit Bezug auf den eben zur Vollendung gehenden Tell) ebenſo gehalten. Die Neugierde der Franzöſin war aufs äußerſte gereizt, und obwohl er den Gegenſtand durchaus verſchweigen wollte, brachte ſie durch dringende und verfängliche Fragen doch ſo viel heraus, daß das Stück den Namen einer Engländerin des 15. und 16. Jahrhunderts in den Niederlanden führe; alsdann lockte ſie ihm das Verſprechen ab, ihr noch eine einzige Frage aufrichtig zu beantworten, und fragte dann glattweg: „Quel est le nom?“ — „Marguérite“ war nun die Antwort, die der eifrigen Dame freilich auch keinen Aufſchluß gab und die, wie auch ſchon die vorhergehende Angabe, wohl abſichtlich die Wahrheit verſtecken ſollte. Denn die Herzogin Margareta hat unſerm Dichter zu keiner Zeit ſeiner Beſchäftigung mit dem Stoff als die Hauptperſon des Dramas gelten können. Aber ganz kurze Zeit darauf trat derjenige tragiſche Stoff in Schillers Gedankenkreis, der den ſo lange und mit Liebe durchdachten Gegenſtand für immer verdrängen mußte, ſodaß der Dichter, ſelbſt wenn er noch länger gelebt hätte, niemals wieder dazu geſchritten ſein würde. Schon am 10. März leſen wir in ſeinem Kalender: „Mich zum Demetrius entſchloſſen.“ Es leuchtet auf den erſten Blick ein, daß dieſe Geſtalt, die beſonders in ihren Anfängen eine überraſchende

Ähnlichkeit mit der ausgedachten Geſchichte Warbecks zeigt, ſich ihm ſofort als die natürliche Löſung jenes ihm pſychologiſch ſo anziehenden Problems darſtellen mußte. Hier konnte er von Anfang an das in die Rolle legen, was ihm dort ſo unendlich erſchwert wurde, die Teilnahmswürdigkeit des Haupthelden: Demetrius geht im guten, vollen, idealen Glauben an ſich ſelbſt auf ſein Ziel los, er hat ſchon unſere volle Sympathie und Bewunderung gewonnen und braucht nur die Hand nach der Kaiſerkrone auszuſtrecken, als er plötzlich erfährt, daß er ſelbſt das Opfer eines Betruges iſt. Nun lenkt die Handlung mit Notwendigkeit in die tragiſche Bahn ein, die dann durch ſeinen Tod alles verſöhnt und ausgleicht.

Demetrius.

Als Schiller am 10. März 1804 die Worte „Mich zum Demetrius entſchloſſen“ in ſeinem Kalender ſchrieb, ahnte er nicht, daß in wenig mehr als Jahresfriſt der Tod ihm dieſe letzte große Arbeit unvollendet aus der Hand nehmen werde. Wodurch ihm der Gegenſtand zuerſt nahe gerückt wurde, iſt nicht genau bekannt, doch nimmt man wohl mit Recht an, daß die in Ausſicht ſtehende Vermählung des Erbprinzen Karl Friedrich mit der ruſſiſchen Großfürſtin Maria Paulowna, die ganz Weimar lebhaft beſchäftigte, auch in unſerm Dichter ein regeres Intereſſe für ruſſiſche Zuſtände erweckt und ſeinen Blick auf die Geſchichte dieſes Landes gelenkt habe. Sobald ihm aber hier die Geſtalt des falſchen Demetrius entgegengetreten war, iſt es nach der obigen Erörterung begreiflich, daß ſie ihn nicht wieder losließ, da ſie in faſt wunderbarer Weiſe zu dem viel durchdachten und nie ganz befriedigend gelöſten Warbeckproblem ungeſucht die Löſung und Erfüllung brachte.

Zu einer genaueren Durcharbeitung und Geſtaltung des Stoffes kam es zunächſt freilich noch nicht; im Mai 1804 unterbrach ihn ſeine Reiſe nach Berlin. Doch ſchreibt er am 16. Juni an ſeinen Schwager Wolzogen, der ſich damals in Petersburg aufhielt und als Weimariſcher Geſandter die Verhandlungen wegen der fürſtlichen Vermählung leitete: „Daß ich die abenteuerliche Expedition des falſchen Demetrius jetzt dramatiſch bearbeite, hat dir Karoline geſchrieben. Es iſt ein tolles Sujet, aber ich unternehme es mit großer Luſt und hoffe etwas Gutes

zu leiſten.“ Dachte er doch daran, der Großfürſtin, die gegen Ende des Jahres erwartet wurde, mit der Dichtung eine beſondere Freude zu machen. Aber zu wirklich andauerndem und und erfolgreichem Arbeiten ließ ihn ſeine tief erſchütterte Geſundheit und mancherlei häusliche Abhaltungen (am 25. Juli 1804 wurde ſeine jüngſte Tochter geboren) vorläufig nicht kommen. Trotzdem hielt er an dem Gegenſtande feſt. Am 13. Dezember gab er Cotta eine Überſicht über die beabſichtigte Ausgabe ſeines „Theaters,“ wobei er für den fünften Band auch den Demetrius anführte. Im Januar 1805 fühlte er ſich infolge ſchweren Leidens zunächſt zu eigener dichteriſcher Tätigkeit noch unfähig; am 14. Januar ſchreibt er an Goethe: „Nun werde ich die nächſten acht Tage dran wagen, ob ich mich zu meinem Demetrius in die gehörige Stimmung ſetzen kann, woran ich freilich zweifle.“ Und nach einem im Februar erlittenen neuen heftigen Fieberanfall, der ihn „bis auf die Wurzeln erſchütterte,“ kann er wiederum erſt am 27. März berichten: „Ich habe mich mit ganzem Ernſt endlich an meine Arbeit angeklammert und denke nun nicht mehr ſo leicht zerſtreut zu werden. Es hat ſchwer gehalten, nach ſo langen Pauſen und unglücklichen Zwiſchenfällen wieder Poſto zu faſſen, und ich mußte mir Gewalt antun. Jetzt aber bin ich im Zuge.“

Lange war es ihm nicht mehr beſchieden. Am 25. April heißt es in dem letzten Briefe, den er an ſeinen treuen Körner richtete, dem letzten zugleich, den wir überhaupt von ihm haben: „Die beſſere Jahreszeit läßt ſich endlich auch bei uns fühlen und bringt wieder Mut und Stimmung; aber ich werde Mühe haben, die harten Stöße, ſeit neun Monaten, zu verwinden, und ich fürchte, daß doch etwas davon zurückbleibt; die Natur hilft ſich zwiſchen vierzig und fünfzig nicht mehr ſo als im dreißigſten Jahre.“ Er fügt hinzu: „Ich bin zwar jetzt ziemlich fleißig, aber die lange Entwöhnung von der Arbeit und die noch zurückgebliebene Schwäche laſſen mich doch nur langſam fortſchreiten.“ In dieſen ſchon ſo ſchmerzvollen Tagen iſt das Letzte entſtanden, was er noch an dem Stücke arbeitete, beſonders der große Mo-

nolog der Marfa im zweiten Akte, wahrſcheinlich die letzten Zeilen, die er geſchrieben hat. Man merkt es dem Fluge der Gedanken und dem Schwunge der Worte nicht an, daß ein von der Hand des Todes ſchon Berührter ſie geſchrieben hat. Wenn Marfa ausruft:

„O warum bin ich hier geengt, gebunden,
Beſchränkt mit dem unendlichen Gefühl!“

ſo denkt man unwillkürlich an den Dichter ſelbſt, der von Schmerz und Krankheit gebunden war, während ſein kühner Geiſt ihn auf den Flügeln der Phantaſie in die unendliche Ferne hinaustrug. Am 29. April legte er zum letzten Male ſeine Hand auf ſeinen Schreibtiſch; am 30. ergriff ihn die Krankheit, von der er ſich nicht wieder erheben ſollte.

Die geſchichtlichen Vorausſetzungen des Dramas ſind mit wenigen Worten gegeben: „Iwan Waſilowitſch, der große Zar von Moskau,“ ſo erzählt Demetrius ſelbſt, hinterließ bei ſeinem Tode (1584) zwei Söhne, Feodor, ſeinen Nachfolger auf dem Thron, und von einer ſpäteren Gemahlin ein junges Kind Demetrius (Dmitri), das unter der Hut ſeiner Mutter Marfa in Uglitſch an der Wolga aufwuchs. Zar Feodor war ſchwacher Kraft und blöden Geiſtes,“ und die Regierung lag gänzlich in den Händen ſeines oberſten Stallmeiſters, des ehrgeizigen und und tatkräftigen Boris Godunow. Dieſer „erhub ſeine Wünſche bald bis zum Thron,“ und da bei Feodors Kinderloſigkeit nur „ein junger Prinz zwiſchen ihm und ſeiner ſtolzen Hoffnung ſtand,“ ſo beſeitigte er dieſen durch einen ausgeſandten Mörder; als bald darauf Feodor ſtarb, ergriff er ſelbſt das Szepter, das er nun ſeit einer Reihe von Jahren mit Kraft und Glück regierte. Plötzlich taucht das Gerücht auf, Prinz Dmitri ſei in jener Mordnacht, wo ein Feuer das Schloß Uglitſch verzehrte, gerettet worden. Der Mörder nämlich, der von Boris ſtatt des gehofften Lohnes ſich mit dem Tode bedroht ſah, hatte einen Knaben, deſſen zufällige Ähnlichkeit mit dem Ermordeten ihm

ins Auge fiel, zum Werkzeug seiner Rache ausersehen. Er versah ihn mit Erkennungszeichen und steckte ihn, um ihn vor Boris' Verfolgung zu sichern, in ein Kloster, wo er, völlig unbekannt mit seinem Ursprung, unter dem Klosternamen Grischka (d. i. Gregor) lebte, endlich aber, herangewachsen, des Klosterzwangs überdrüssig, entlief und in den Dienst eines polnischen Großen, des mächtigen Fürsten Mnischek von Sendomir trat.

Nach Schillers anfänglichem Plane sollte der ganze erste Akt in Sambor, dem Sitz des Fürsten von Sendomir spielen und Demetrius (Grischka) uns zuerst als unbekannter Flüchtling entgegentreten, in dem erst alsdann durch eine Reihe von Umständen das Bewußtsein königlicher Geburt geweckt wird. Die dramatische Zweckmäßigkeit dieser Anordnung leuchtet sofort ein: einmal sollte der Charakter des Helden sich schon ohne den Schimmer fürstlicher Abstammung als groß und edel und bei aller Bescheidenheit als wahrhaft königlich zeigen, und zweitens wurde so am allerüberzeugendsten der Punkt herausgearbeitet, auf den es dem Dichter so sehr ankam: es sollte nicht der leiseste Zweifel entstehen können, daß Demetrius in dem vollen idealen Glauben an sich selbst handelt.

Dieser erste Akt, von dem umfangreiche Teile fertig ausgeführt vor uns liegen, sollte sich in seiner Handlung folgendermaßen aufbauen: Wir finden den jugendlichen Helden in untergeordneter Stellung in der Hofhaltung seines fürstlichen Herrn, und es scheint sofort ein schweres Schicksal auf ihn hereinzubrechen. Mnischek hat drei Töchter, von denen die beiden älteren an polnische Adlige vermählt sind, während die jüngste, die schöne und ehrgeizige Marina, ebenfalls einem Großen des Reiches, dem Palatinus von Lublin, zur Gattin bestimmt ist. Grischka, der von dem lebhaften und geistvollen Fräulein ausgezeichnet wird und seine Huldigung für sie nicht verbergen kann, wird deshalb von dem stolzen Palatinus in hochfahrender Weise zur Rede gesetzt und hat in dem ausbrechenden Streit das Unglück, seinen Gegner wider Willen zu töten. Es entsteht ein gewaltiger Aufruhr; alle Bediensteten des Fürsten, die auf das

Degengeklirr herbeieilen, der Koch, der Gärtner, der Kaſtellan, die Stallknechte, geben ihn verloren, da er als Ausländer einen polniſchen Großen getötet habe; der Woiwode ſelbſt, der dazukommt, kann, obwohl ihm im Herzen geneigt, nichts daran ändern; er wird feſtgenommen und erwartet im Kerker ſein Todesurteil.

An demſelben Tage aber hatte der Fürſt einige ruſſiſche Vornehme („Bojaren") bei ſich empfangen, die früher dem Zar Iwan nahegeſtanden haben und jetzt vor den Gewalttaten des Boris entflohen ſind; wir hören aus ihren Geſprächen, wie verhaßt der Gewalthaber iſt, ſowie daß ſeit einiger Zeit das Gerücht umlaufe, Prinz Demetrius ſei noch am Leben. Indem tritt Marina ins Zimmer, begleitet von Lodoiska, einer jungen Polin niedrigen Standes, Tochter des Kaſtellans, die den Griſchka ſtill und hoffnungslos liebt und im Kerker bei ihm geweſen iſt; ſie trägt ein koſtbares Kleinod, ein Demantkreuz in der Hand, das der zum Tode Verurteilte ihr übergeben hat. Die Ruſſen betrachten das Kleinod mit Erſtaunen, ſie erkennen es an beſtimmten Zeichen als zum Schatze des großen Zaren Iwan gehörig und fragen nach ſeinem Urſprung. „Ihr tretet zu einer unglücklichen Stunde in mein Schloß," erwidert der Woiwode, „eben ſind wir im Begriff, einen Jüngling eurer Nation hinzurichten, dem das Kleinod gehörte." Auf ihre verwunderte Frage, wie es in ſeinen Beſitz gekommen ſei, erhalten ſie die Antwort, er habe es nach ſeiner Ausſage von Kindheit an beſeſſen, es ſei ihm heilig empfohlen, er ſolle nur in äußerſter Lebensgefahr davon Gebrauch machen. Alle weiteren Fragen beſtätigen ihre Vermutung, und ungeſtüm verlangen ſie den Jüngling zu ſehen.

Nun führt uns der Dichter den Helden allein im Gefängnis vor, wo er ſich dem ſichern Tode gegenüber groß und ſtarkfühlend zeigt: „Es iſt ein Menſch darzuſtellen, der zu der außerordentlichſten Rolle aufbehalten iſt, wenn er ſchon glaubt ſie zu enden. Das Tiefſte im Menſchen wird in ſolchen Augenblicken ſichtbar." Seine Betrachtungen werden unterbrochen: man hört kommen, und er erwartet, zum Tode geführt zu werden. Mniſchek,

die Fremden, Marina, Lodoiska treten ein. Man begegnet ihm „mit einer zurückhaltenden Achtung," die er nicht begreift. Von seinem Unglück ist gar nicht die Rede, man fragt ihn nach längst vergangenen Dingen. Er kennt sich nicht, aber alle seine Antworten sind neue Bestätigungsgründe für den Glauben der andern: sein Alter, das Kloster, wo er gelebt, sein königliches Aussehen (auch ein äußeres Zeichen, „ein Zufallsspiel der Natur," daß sein einer Arm kürzer ist als der andere), endlich ein Psalter, auf dessen erstem Blatt in einer ihm fremden Sprache ausdrücklich steht, daß der Besitzer der Prinz Dmitri sei: Da stürzen ihm die Russen zu Füßen, „besiegt von dieser Zeugnisse Gewalt," und huldigen ihm als dem echten Zarowitsch. „Marina hat einen triumphierenden Blick, Lodoiskas Bewegung ist unaussprechlich." Demetrius erwacht aus einem langen Erstaunen, „und es ist, als ob eine Binde von seinen Augen fiele." „Alles Dunkle in seinem Leben erhält ihm auf einmal Licht und Bedeutung. Die frühsten Eindrücke kommen zurück, er erinnert sich des Brandes, der Flucht, er erinnert sich einzelner Worte, die für ihn bedeutungslos waren und jetzt einen Sinn erhalten." „Und mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit findet er sich in diesen außerordentlichen Glückswechsel; er ist so schnell und so ganz Fürst, als ob er es immer gewesen."

Den Rest des Aktes füllten zunächst die Pläne zur Gewinnung seines großen Erbreichs. Marina, die von verzehrendem Ehrgeiz getrieben wird und ihren Vater völlig beherrscht, bestimmt diesen, nicht nur persönlich alles an den großen Zweck zu setzen, sondern auch die Sache vor den polnischen Reichstag zu bringen, der eben jetzt eröffnet werden soll, und auf dem sie ebenfalls ihre Hand im Spiele hat. Der Woiwode schließt einen förmlichen Vertrag mit ihm und verlobt ihm seine Tochter. Demetrius überblickt auf einer „kolossalen Landkarte" die weiten Gebiete, die Flüsse und Städte seines ungeheuren Reiches und nennt Marina schon jetzt seine Zarin. Den letzten Schluß sollte sein Abschied von Lodoiska bilden, die ihm eine rührende selbstlose Liebe widmet, im Gegensatz zu Marinas

brennender Herrschbegierde, und ihm heimlich ihren Bruder Kasimir mitgiebt, nur damit sie „eine treue Seele um ihn wisse."

Aber so zweckmäßig dieser erste Akt die dramatische Grundlage bildete und so wirkungsvoll die Szenen ausgeführt waren, so sah Schiller im Verlauf der Arbeit doch, daß ihm der Stoff allzusehr anschwoll, daß die Darstellung, wie Goethe sagt*), „in viel zu großer Breite gedacht war." Da alles, was in Polen geschieht, doch nur vorbereitend ist, so war es unbedingt notwendig, daß Demetrius bereits im zweiten Akte den Boden Rußlands betrat und seinen Siegeslauf begann; da sich aber dazwischen unabweisbar noch zwei große Szenenreihen drängten, nämlich der polnische Reichstag, auf dem der Held politische und kriegerische Unterstützung findet, und die zündende Wirkung, die die Kunde seines Auftretens auf seine Mutter Marfa in ihrer klösterlichen Abgeschiedenheit ausübt, so mühte sich Schiller vergeblich ab, dies alles in den Rahmen von zwei Akten einzuspannen. Nahm er den Reichstag noch in den ersten Akt, so schwoll dieser zu ungebührlicher Ausdehnung und verlor das übersichtliche und einheitliche Gepräge; stellte er ihn an den Anfang des zweiten, so war es unmöglich, die Marfaszenen und die ersten Erfolge des Demetrius noch anzuschließen, ohne diesen Akt über alles Maß hinauszutreiben. Er hat vielfach in der Einteilung geschwankt, hat trotz der Überfülle des Stoffes das

*) In den „Jahres- und Tagesheften," wo er von seinem Plane einer Fortsetzung des Demetrius spricht. Es heißt dort: „Ich war Zeuge, wie Schiller die Exposition in einem Vorspiel, bald dem Wallensteinschen, bald dem Orleansschen ähnlich, ausbilden wollte, wie er nach und nach sich ins Engere zog, die Hauptmomente zusammenzog und hie und da zu arbeiten anfing." Aber so richtig dies im übrigen ist, so auffallend ist doch das, was er von einem beabsichtigten Vorspiel sagt. Nirgends findet sich in den umfangreichen Entwürfen eine Spur davon. Sowohl die Samborszenen als der polnische Reichstag sind ausdrücklich als erste Akte gedacht und setzen sofort mit der Haupthandlung voll und stark ein. Von der Absonderung eines Prologs außerhalb der fünf Akte kann gar keine Rede sein. Goethes Erinnerung ist also auch hier, wie oben bei der Parricidaszene (vgl. S. 158) nach so langer Zeit sehr abgeblaßt und unsicher.

Ganze zuweilen in vier, dann aber wieder in fünf Akte gliedern wollen, und ſich erſt ganz zuletzt zu der durchſchlagenden Änderung entſchloſſen, die allein eine wirkliche Entlaſtung bot: er ließ die ganze Reihe der Samborſzenen fallen, auf die er ſo viel Mühe und Liebe verwendet hatte, von denen er manches nicht bloß einmal oder zweimal, ſondern in einer größeren Anzahl verſchiedener Faſſungen entworfen hatte, Szenen, (wie oben gezeigt) von tief ergreifender Wirkung, und ſogar die ganze, ihm ſo ſehr ans Herz gewachſene Figur der Lodoiska: ein recht leuchtender Beweis, wie ſehr Schiller auf der reifen Höhe ſeines Schaffens das ſubjektive Gefallen an ſeinen Geſtalten als Maßſtab für ſein Kunſtwerk überwunden hatte und ſich vielmehr von objektiven Erwägungen leiten ließ, indem er, ſeinem eigenen Worte gemäß, immer „den Blick aufs Ganze hielt gerichtet."

Aber dieſes Ringen mit dem Stoff betraf durchweg nur die Gliederung, die zweckmäßige Verteilung und Anordnung zur dramatiſch überſichtlichen Form. Dagegen die eigentlichen Grundſäulen des Stückes ſtanden von Anfang an feſt, der tragiſche Verlauf ebenſo wie die Auffaſſung der Charaktere war von vornherein klar und zweifellos dem Auge des Dichters aufgegangen. Daß er mit Streichung des faſt ausgeführten erſten Aktes viel opferte, entging ihm ntürlich nicht, und er wägt das Für und Wider ſcharf gegeneinander ab: „Vorteile: 1. Das Stück wird einfacher und kürzer. 2. Perſonen werden erſpart. 3. Eine glänzende Expoſition wird gewonnen: — Nachteile: 1. Die bonne foi des Demetrius läßt ſich ſchwerer erweiſen, aber doch erweiſen. 2. Die Beweiſe laſſen ſich weniger führen. 3. Marina verliert von ihrem Einfluß. 4. Lodoiska und ihr Bruder fallen ganz weg*), die doch ſehr intereſſieren. 5. Demetrius' Kataſtrophe intereſſiert weniger, wenn er nicht vorher im Privatſtand geſehen worden."

Aber die „Vorteile" waren offenbar überwiegend, und er

*) Der Bruder (Kaſimir) blieb aber auch bei der ſpäteren Anordnung nicht ganz fort, ſondern trat im fünften Akte in die Handlung ein.

machte sich besonders den dritten in staunenswerter Weise zu nutze, indem er eine Eröffnungs- und Expositionsszene schuf von unvergleichlicher Kraft und Pracht. Ein mächtiges figuren- und farbenreiches Bild entrollt sich vor dem Zuschauer: der polnische Reichstag im großen Senatssaale. König Sigismund sitzt auf seinem Thron, neben ihm stehen die zehn hohen Kronbeamten (der Krongroßmarschall, der Krongroßkanzler, der Großschatzmeister, der Großmarschall und Großkanzler von Litauen u. s. w.). In der glänzenden Versammlung sitzen zunächst die 32 Woiwoden oder Palatine d. h. die obersten Statthalter der einzelnen Landschaften des Reiches nebst ihren höchsten Unterbeamten, den Kastellanen, alsdann die Schar der Landboten, endlich die hohe katholische Geistlichkeit. Vor diesen erlauchten Kreis soll Demetrius treten. Der Erzbischof von Gnesen, als Primas des Reichs, führt das Wort:

„So ist denn dieser stürmevolle Reichstag
Zum guten Ende glücklich eingeleitet."

Er legt den „erlauchten Ständen" die Frage vor, ob sie nach Abwicklung der innern Angelegenheiten des Reichs gewillt sind, den Prinzen Demetrius zu hören, „der Rußlands Krone in Anspruch nimmt als Iwans echter Sohn" und vor ihnen sein Recht erweisen und ihre Unterstützung erbitten wolle. Lebhafte Zustimmung antwortet ihm; die eine abweichende Stimme des Fürsten Leo Sapieha wird überhört (wir blicken aber sofort in einen Zwiespalt des „stürmevollen Reichstags"), und Demetrius erscheint. Mit königlichem Anstand, ein geborener Fürst, führt er seine Sache. In glänzender Rede erzählt er seine Vergangenheit vom ersten Erwachen seines Bewußtseins im engen Klosterzwang bis zur Erkennung seiner fürstlichen Geburt, wobei es dem Dichter im vollkommensten Maße gelingt, den guten Glauben des Helden, an dem ihm soviel lag, durch die stürmische Überzeugungskraft seiner Worte zum zweifellosen Ausdruck zu bringen. Nachdem er alle jene äußeren Zeichen und Beglaubigungen ausgeführt, schließt er mit dem Hinweis auf die Stimme seines eigenen Innern:

„Und jetzt fiel's auch wie Schuppen mir vom Auge!
Erinnerungen belebten sich auf einmal
Im fernsten Hintergrund vergangner Zeit.
Und wie die letzten Türme aus der Ferne
Erglänzen in der Sonne Gold, so wurden
Mir in der Seele zwei Gestalten hell:
Ich sah mich fliehn in eine dunklen Nacht
Und eine lohe Flamme sah ich steigen
Im schwarzen Nachtgraun, als ich rückwärts sah. — —
Dies alles traf jetzt blitzschnell meinen Geist,
Und vor mir stand's mit leuchtender Gewißheit,
Ich sei des Zaren totgeglaubter Sohn."

Seine Worte sind von zündender Kraft, und es entsteht eine ungeheure Bewegung, die feindliche Gesinnung der Polen gegen Rußland kommt zum Ausbruch: „Krieg, Krieg mit Moskau!" ist der allgemeine Ruf. Vergebens versucht Sapieha den Sturm zu beschwören, indem er darauf hinweist, daß Polen einen zwanzigjährigen Bund mit dem Zaren zu Moskau errichtet, den er selbst als Gesandter der Republik abgeschlossen habe. Schlagend und im Vollbewußtsein seines königlichen Rechts erwidert Demetrius:

„Fürst Leo Sapieha! Ihr habt Frieden
Geschlossen, sagt Ihr, mit dem Zar von Moskau?
Das habt Ihr nicht, denn ich bin dieser Zar."

während Odowalsky, Marinas unbedingter und rücksichtsloser Parteigänger, dem wütenden Sapieha unverhüllt zuruft:

„Was kümmert Euer Vertrag uns? Damals haben
Wir so gewollt, und heute wollen wir anders!"

Da hält sich Sapieha nicht länger und spricht unverhohlen seine Überzeugung aus, daß dies alles ein abgekartetes Spiel des „listigen Woiwoden von Sendomir" sei, „der diesen Zar aufstellte!" Ob sich die Republik in einen gefährlichen Krieg stürzen wolle, „um den Woiwoden groß, um seine Tochter zur Zarin und zur Königin zu machen?" Als alles vergeblich ist und man bereits in hastigem Eifer die Stimmen einsammelt, während die Woiwoden und Landboten fortfahren ihr „Krieg mit Moskau!"

zu brüllen, greift er zu dem einzigen Mittel, obwohl der Erzbischof und der Großkanzler und der König selbst ihn flehentlich bitten nachzugeben: er ruft veto! und zerreißt dadurch alle Beschlüsse des ganzen Reichstags, indem er ihnen dabei seine berühmt gewordenen Worte ins Antlitz schleudert:

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.
Der Staat muß untergehn, früh oder spät,
Wo Mehrheit siegt und Unverstand entscheidet!"

Unter „heftigem Tumult und Säbelgeklirr" löst sich der Reichstag auf.

„Das schlug uns fehl," ruft Odowalsky erbittert aus, aber darum soll der große Plan natürlich nicht aufgegeben werden: muß nun auch die Republik mit Moskau Frieden halten, so werden die mächtigen Großen auf eigene Faust handeln, und auch der Kosakenhetman Korela verheißt seine Hilfe. Dem stimmt auch König Sigismund gern zu, da es ihm im Grunde ganz recht ist, wenn sich die übersprudelnde Macht seines Adels in solchem auswärtigen Unternehmen erschöpft. Mnischek stellt seine Tochter dem König vor, der dem Demetrius seine herzliche persönliche Zuneigung ausspricht, und „Vaters Stelle" bei ihm vertretend, ihm feierlich die Braut anverlobt. Diese Szene, in der der wohlmeinende, aber klug zurückhaltende Sigismund sich als väterlichen Freund des Prinzen zeigt, läßt nach dem stürmischen Schwung des Reichstages das Gemüt des Zuschauers gewissermaßen zur Ruhe kommen und enthält außerdem wichtige Hindeutungen auf das Folgende, so insbesondere des Demetrius jugendlichen Vorsatz, „die schöne Freiheit," die er in Polen kennen gelernt, in sein neues Reich zu verpflanzen, auch dort „aus Sklaven freie Menschen zu machen," sowie Sigismunds einsichtige Warnung, dies ja nicht „zu rasch" zu tun und überhaupt „Achtung vor den Sitten" seines Landes zu tragen. Doch möchte man annehmen, daß der Dichter in dieser noch nicht völlig ausgereiften Szene wohl noch erhebliche Kürzungen vorgenommen

und die Redſeligkeit des Königs etwas eingeſchränkt hätte, da ohnehin der erſte Akt ſich ſchon ſehr ausdehnte.

Endlich folgt noch eine Szenengruppe, die uns, nachdem ſchon durch Sapiehas rückſichtsloſe Worte der unbedingte Glaube an die Perſönlichkeit des Helden eine Trübung erfahren hat, nunmehr in greller Beleuchtung zeigt, daß ſelbſt ſeine tätigſten Anhänger nicht aus reinem Eifer und Überzeugung für ſeine gute Sache eintreten, ſondern ihn zum Werkzeug ihrer eigenen ſelbſtſüchtigen Pläne gebrauchen. Kaum ſieht ſich Marina mit Odowalsky allein, ſo zeigt ſich ſtatt der liebenden Braut die brennende Ehrſucht und Herrſchbegier eines kalten Herzens:

„Wir haben wicht'ge Dinge zu beſprechen,
Davon der Prinz nichts wiſſen ſoll. Mag er
Der Götterſtimme folgen, die ihn treibt!
Er glaub' an ſich, ſo glaubt ihm auch die Welt."

Sie beſtellt Odowalsky geradezu zum beſtändigen Aufſeher über Demetrius: er ſoll die Truppen nach Kiew führen und ſie dort dem Prinzen Treue ſchwören laſſen, aber „auch mir!"

„Mir! Hörſt du? Es iſt eine nöt'ge Vorſicht."

Er ſoll nicht von ſeiner Seite weichen und ihr über alles, was jener tut, ja über ſein geheimſtes Denken, Bericht erſtatten:

„Sei ſein Beſchützer, doch ſein Hüter auch!
Mach ihn zum Sieger — doch ſo
Daß er uns immer brauche! Du verſtehſt mich."

„Kein Menſch iſt dankbar," ſchließt ſie: „Fühlt er ſich als Zar, ſchnell wird er unſre Feſſel von ſich werfen." Sie will Zarin werden, alles andere iſt ihr Nebenſache und nur Mittel zum Zweck. Indem ſtürmt eine große Anzahl polniſcher Edelleute niedrigſten Grades herein:

„Schaff Geld, Patronin! und wir ziehen mit,
Wir machen dich zu Rußlands Königin!"

Marina beherrſcht und bezaubert ſie alle, und der Dichter ſtellt

dies Lumpenpack mit derben Strichen und treffendem Humor vor uns hin: die einen sind Stallknechte bei einem reichen Woiwoden, ein anderer Koch, Bratenwender, Kutscher, aber alle sind sie „Piasten und freigeborene Polen.“ Marinas vornehmer Instinkt fühlt sich zwar abgestoßen: „Fi, Odowalsky,“ sagt sie, „die sind doch zu schlecht.“ Aber schließlich läßt sie sich doch von ihnen huldigen, und da sie ihnen Kleider und Stiefel verspricht und die „Edelleute“ begeistert ausrufen: „Sorgst du auch dafür? Nein, dir entgeht nichts! Gewiß, du bist zur Königin geboren,“ so erwidert sie bewußt: „Ich weiß, so ist's, drum muß ich's werden.“ Auf ihre Frage „Schwört ihr mir Treue?“ jauchzen alle:

„Jurämus,*) wir schwören!“
„Vivat Marina, Russiae Regina!“

Den allerletzten Schluß des Aktes bildet ein Gespräch Marinas mit ihrem Vater Mnischek, den sie ebenfalls widerstandslos beherrscht:

„Gefährlich Mädchen, wohin hast du mich
Gebracht! Was bin ich für ein schwacher Vater!“

Aber ihr hochfliegender Geist kann sich mit keinem geringeren Lose genügen lassen, sie kann es nicht, wie ihre Schwestern, für ein Glück halten, wenn sie „vom Hause des Woiwods, ihres Vaters, in das Haus des Palatinus, ihres Gatten zieht.“ Und so schlägt sie alle Bedenken des Vaters siegreich nieder:

„Nicht an die Opfer denke, die du bringst,
Denk' an den Preis, an das erreichte Ziel,
Wenn du dein Mädchen sitzen sehen wirst
Im Schmuck der Zarin auf dem Thron zu Moskau,
Wenn deine Enkel diese Welt beherrschen!“

Sie schmeichelt ihm noch die Erlaubnis ab, nicht in Sambor bleiben zu müssen, sondern in Kiew, „an der Grenzmark beider

*) Absichtlich mit falscher Quantität, wie sie den Polen vorgeworfen wurde. Vgl. das bekannte Scherzwort: Nos Polöni non curämus quantitätem syllabärum.

Reiche" den Ausgang abwarten zu dürfen, und indem man die Trompeten des allgemeinen Aufbruchs hört, fällt der Vorhang.

Im Gegensatz zu diesen stürmischen Auftritten versetzt uns der Anfang des zweiten Aktes in eine weltentlegene Einsamkeit: ein griechisches Nonnenkloster in öder Wintergegend am See Beloſero*). Eine hohe Frauengestalt tritt uns hier entgegen, Marfa, die unglückliche Witwe des großen Zaren Iwan, die in dieſer Verbannung ſeit ſechzehn Jahren den Tod ihres Sohnes beweint. Unzugänglich für jedes teilnehmende Troſteswort, gleicht ſie, wie ihre Freundin Olga ſagt, „der unbeweglichen Geſtalt," die „in Stein geprägt," von der Hand des Künſtlers am Grabe aufgerichtet ſteht:

„Ich will mich nicht beruhigen, will nicht
Vergeſſen. Das iſt eine feige Seele,
Die eine Heilung annimmt von der Zeit,
Erſatz fürs Unerſetzliche! — Wie des Himmels
Gewölbe ewig mit dem Wandrer geht,
Ihn immer unermeßlich ganz umfängt,
Wohin er fliehend auch die Schritte wende,
So geht mein Schmerz mit mir, wohin ich wandle."

In dieſe Totenſtille tönt nun plötzlich der laute Ruf hinein: Prinz Dmitri lebt! Ein Fiſcherknabe, der ins Kloſter kommt und von den Nonnen eifrig nach „Neuigkeiten aus dem Säkulum" befragt wird, berichtet als das Erſtaunlichſte von allem:

„Prinz Dmitri, Iwans Sohn,
Den wir als tot beweinen ſechzehn Jahr',
Er lebt und iſt in Polen auferſtanden."

Wie ein Blitz trifft das Wort das Herz der Mutter. „Ich weiß, daß es ein Wahn iſt," ruft ſie ſchmerzvoll aus, und doch fühlt ſie, wie ihr „das Herz im Buſen wankt."

„O meine Ruh' iſt hin, hin iſt mein Friede!
Ich kann dies Wort nicht glauben, ach, und kann's
Nun ewig nicht mehr aus der Seele löſchen!"

*) D. i. der weiße See, ſüdlich vom Onega-See, den aber Schiller wie es ſcheint, zuweilen mit dem weißen Meer im höchſten Norden vermiſcht.

Aber der Sturm der ungeheuren Hoffnung überwältigt sie endlich dennoch. Nicht nur, was der Fischer weiter erzählt, daß bereits das ganze Volk der Litauer und Polen zu den Waffen greife, daß „der große Fürst in seiner Hauptstadt erbebe," nicht nur Olgas schwerwiegendes Wort:

„Du hast ihn sechzehn Jahr' als tot beweint,
Doch seine Asche hast du nie gesehn!
Nichts widerlegt die Wahrheit des Gerüchts,"

sowie der gläubige Hinweis der Freundin auf die Allmacht der Vorsehung, die über dem Geschick der Völker und Fürsten wache: nein, was ihr Herz wirklich umstimmt und hinreißt, das wird uns nicht bloß in Erwägungen solcher Art, sondern in mächtiger dramatischer Verkörperung vorgeführt: schon steht ein Abgesandter des Boris vor der Tür des Klosters, der höchste Bischof des Reiches, Hiob, der ihr das Ansinnen des Gewalthabers eröffnet, sie solle den „frechen Trugner," der „den edlen Namen ihres Sohnes mißbrauche" und „das treue Herz der Reußen irre führe," durch eine bestimmte Ableugnung entlarven. Sie sieht, daß sie den Mächtigen in ihrer Hand hat, gewaltsam kämpft sie die ihm furchtbare Bewegung nieder und weiß dem Patriarchen geschickt alle Beweise, die der „Abenteurer" für seine Echtheit anführt, sowie das Geständnis zu entlocken, daß das „freche Gaukelspiel" überall bereits bis nach Moskau hinein Glauben finde; dann aber bricht ihre lang verhaltene Leidenschaft zum Entsetzen des getäuschten Priesters mit dem Ungestüm eines Vulkans unwiderstehlich hervor:

„Er ist mein Sohn! An diesen Zeichen allen
Erkenn' ich ihn; an deines Zaren Furcht
Erkenn' ich ihn. Er ist! Er lebt! Er naht!
Herab von deinem Thron, Tyrann! Erzittre!
Es lebt ein Sprößling noch von Ruriks Stamm,
Der wahre Zar, der echte Erbe kommt,
Er kommt und fordert Rechnung von dem Seinen."

Vergeblich versucht Hiob sie zu warnen. Auf seine Frage, ob

denn „der Haß sie so verblenden“ könne, erhält er die niederschmetternde Gegenfrage:

„Kann deinen Zar der Schrecken so verblenden,
Daß er Errettung hofft von mir — von mir,
Der unermeßlich schwer Beleidigten?“

Ob er wirklich glaube, daß sie „ihres Hauses Mörder zu Gefallen, der über sie unsäglich Weh gehäuft,“ die Rettung von sich stoßen werde, die ihr Gott endlich sende? Auf seine Drohung, daß sie „dem Arm des Starken,“ dem sie zu trotzen wage, nicht entgehen werde, erwidert sie unerschüttert:

„Er kann mich töten; meine Stimme kann er
Im Grab ersticken oder Kerkersnacht,
Daß sie nicht mächtig durch die Welt erschalle.
Das kann er; doch mich reden lassen, was
Ich nicht will, das vermag er nicht!“

Doch läßt uns der Dichter trotzdem fühlen, daß Marfas Glaube an Demetrius augenblicklich durch die unwiderstehliche Überwallung ihres Gefühls hervorgerufen ist, sodaß bei späterer ruhigerer Überlegung neue Zweifel nicht ausgeschlossen erscheinen. Hat sie doch in ihrem heftigen Haß ausgerufen:

„Doch wär' er auch nicht meines Herzens Sohn,
Er soll der Sohn doch meiner Rache sein.
Ich nehm' ihn an und auf an Kindes Statt,
Den mir der Himmel rächend hat geboren.“

Hiob muß unverrichteter Sache abgehen, Marfa aber rafft sich (in jenem Monolog, der das letzte Aufleuchten von Schillers Dichterkraft enthält) zu immer festerer Überzeugung empor:

„Er ist mein Sohn, ich glaub' an ihn, ich will's.
Ich fasse mit lebendigem Vertrauen
Die Rettung an, die mir der Himmel sendet.“

Und nun sieht sie mit dem Auge der beschwingten Phantasie die Völker alle „vom Morgen und Mittag“ herbeiströmen und sich „zu ihres Königs Fahnen“ drängen, wobei der Dichter mit

wenigen mächtigen Zügen das unermeßliche Gebiet des weiten Reiches vor uns ausbreitet:

„Aus euren Steppen, euren ew'gen Wäldern,
In allen Zungen, allen Trachten kommt!"

Wie giebt vor allem die eine Zeile

„Zäumet das Roß, das Renntier, das Kamel!"

durch die bloße Nennung der drei verschiedenen Lasttiere eine lebhafte und konkrete Anschauung von der unendlichen Ausdehnung jener Länderzonen, die vom heißen Süden bis zum eisumstarrten Pol reichen, eine Meisterzeile, wie sie nur ein großer Dichter hinwerfen kann. Jetzt ist ihr Gefühl völlig unbeirrt und ohne Schwanken. Sie fleht, geengt und gebunden wie sie ist, zur „ewigen Sonne," „die den Erdenball umkreist," und zur „allverbreitet ungehemmten Luft," ihm ihre glühende Sehnsucht zu zutragen:

„Ich habe nichts als mein Gebet und Flehn,
Das schöpf' ich flammend aus der tiefsten Seele;
Beflügelt send' ich's zu des Himmels Höhn,
Wie eine Heerschar send ich dir's entgegen!"

Noch eine Szene dieses Aktes liegt in Schillers Darstellung vor, nur ganz kurz und wahrscheinlich nur als Anfang einer längeren Szenenreihe gedacht, aber diese 39 Zeilen sind, obwohl sie die eigentliche Handlung nur wenig fortführen, wiederum ein Meisterstück dramatischer Kunst. Wir sind „auf einer Anhöhe von Bäumen umgeben" und blicken „in eine weite und lachende Ferne," „man sieht einen schönen Strom durch die Landschaft ausgegossen, die von dem jungen Grün der Saaten belebt ist. Näher und ferner sieht man die Turmspitzen einiger Städte leuchten." Demetrius, von seinen Offizieren umgeben, tritt auf. „Ha, welch ein Anblick!" ruft er überrascht aus. „Herr, du siehst dein Reich vor dir geöffnet," erklärt Odowalsky, „das ist russisch Land." „Hier diese Säule trägt schon Moskaus Wappen." Er fragt nach dem Strom, nach den Städten, und sein „Blick schweift hin im Unermeßlichen."

„Doch ist's ein kleiner Anfang nur, o Herr,
Des großen Russenreichs; denn unabsehbar
Streckt es der Morgensonne sich entgegen,
Und keine Grenze hat es nach dem Nord
Als die lebend'ge Zeugungskraft der Erde."

Aber der heitre Anblick, die schönen Auen im Schmuck des Lenzes mit der Fülle Korns auf dem üppigen Boden, stimmen ihn nachdenklich:

„Auf diesen schönen Auen wohnt der Friede,
Und mit des Krieges furchtbarem Gerät
Erschein' ich jetzt, sie feindlich zu verheeren."

Odowalskys leichtfertige Erwiderung „Dergleichen, Herr, bedenkt man hinterdrein" weist er ernst zurück: „Du fühlst als Pole, ich bin Moskaus Sohn," und ergreifend bricht sein tiefes Vaterlandsgefühl hervor:

„Vergieb mir, teurer Boden, heimsche Erde,
Du heiliger Grenzpfeiler, den ich fasse,
Auf den mein Vater seinen Adler grub."

Denn er komme, sein Erbe zurückzufordern und den geraubten edlen Vaternamen.

„Hier herrschten die Waräger, meine Ahnherrn,
In langer Reih' seit dreißig Menschenaltern;
Ich bin der letzte ihres Stamms, dem Mord
Entrissen durch ein göttliches Verhängnis."

Hier bricht die Szene ab.*) Demetrius' Charakter, seine edle und tiefe Natur, die unerschütterliche Überzeugung von seiner königlichen Geburt, der unabweisbare Drang, sein Recht zu fordern, ebenso der Gegensatz gegen die gewissenlosen Polen, alle diese

*) Ob sie noch weiter geführt worden wäre, ist zweifelhaft. In den Entwürfen sagt Schiller: „Alles in dieser kurzen Szene muß sich sinnlich darstellen, und wenn Demetrius abgegangen, muß ein Zug über die Szene beginnen, während welchem verwandelt wird." Das klingt nicht nach Fortsetzung. Aber gleich darauf heißt es: „Sollte diese Szene nicht auch zu irgend einer Handlung benutzt werden können? Es muß so viel geschehen, es ist so viel zu zeigen."

Züge, die für das Folgende so wichtig und verhängnisvoll werden sollten, wie greifbar treten sie hier hervor, und überdies des Dichters Meisterschaft in der Vergegenwärtigung des Landes und seiner Besonderheit. Gottfried Keller, der im Hinblick auf den Tell rühmt: „Schiller hatte die Schweiz nie leiblich gesehen, aber um so gewisser wird sein Geist über die sonnigen Halden wandeln und mit dem Sturm durch die Felsschluchten fahren, auch nachdem der Mythenstein endlich lange verwittert und zerbröckelt sein wird," fügt treffend hinzu: „Schiller war, als er abscheiden mußte, zu der Reife gediehen, von jedem gegebenen Punkte aus die Welt treu und ideal aufzubauen. Der Tell war nicht ein einzelnes Ergebnis günstiger Umstände. Wie er fortgefahren hätte zu schaffen, lese man in der zweiten Szene des zweiten Aufzugs im Demetrius, wo er den Anblick russischen Landes im Frühling beschreibt. Der hatte nicht nötig nach Rußland zu gehen, um dort „Studien" zu machen."

Der nun folgende Auftritt, augenscheinlich erst ein Entwurf, ist eine bewegte Volksszene, die uns die Verwirrung der Landbevölkerung und das rasche Anwachsen von Demetrius' Erfolgen zeigt. In einem russischen Dorfe auf dem freien Platze vor der Kirche rennen die Bauern zusammen, um sich zu beraten; die Einwohner eines anderen Dorfes, Männer, Weiber und Kinder, kommen in eiliger Flucht: der Pole ist ins Land gefallen, sie flüchten zum Heer des Zaren Boris. Alles ist in Aufregung und Zweifel. Da kommt der Posadnik (Schulze) des Dorfes und bringt ein Manifest des Demetrius: „Wir, Dmitri Iwanowitsch, von Gottes Gnaden, Zarowitsch von ganz Rußland, Fürst von Uglitsch usw. an alle unsern königlichen Gruß." Sie werden zum Gehorsam aufgefordert, „Gnade den Treuen, Verderben den Widerspenstigen" verheißen, denn „eher stecken wir das Schwert nicht in die Scheide, bis wir den Thron unsrer Väter bestiegen." Die große Menge ist sofort gewonnen, und trotz des Einspruchs einiger, daß sie doch dem Boris Godunow Treue geschworen hätten, fällt alles dem Demetrius zu.

Die Szene sollte jedenfalls noch lebendiger ausgeführt

werden, wofür sich in den Entwürfen Andeutungen finden: „Die Absicht dieser Szene ist, darzustellen, wie schnell das Abenteuerliche bei dem gemeinen Volk Eingang findet. Wie hier, so ist es im ganzen Rußland, und so ist diese Szene gleichsam ein Pfand des Succesſes für den Demetrius.“ „Der Eindruck des Manifestes muß gleich zur Tat werden; es muß etwas für ihn und gegen seine Feinde geschehen.“ „Es ist eine Menge Volks beisammen, und die Anordnung darf ins Komische fallen.“ Er denkt z. B. an einen heftigen Widerstreit der Meinungen, wobei die Frauen auf seiten des Demetrius wären und die Männer zwängen, sich gleichfalls für ihn zu erklären.

Hiermit endigt die dichterische Ausführung Schillers; für den weiteren Verlauf des Stückes liegen nur seine Entwürfe vor. Es ist ein wunderbares, ein ehrfurchtgebietendes Vermächtnis, überaus reichhaltig und in vieler Hinsicht staunenerregend, nach Umfang und Inhalt, dieser ungeformte oder halbgeformte Stoff, der doch überall schon die gestaltende Schöpferhand des Künstlers spüren läßt. Die dramatischen Motive, der Aufbau und die Stufen der Handlung, die tragische Wendung des Hauptcharakters, der Wechsel der Stimmung wie die äußere Entfaltung fürs Auge, alles stellt sich ihm lebhaft und greifbar vor die Phantasie. Es sind teils kurze, knappe Aufzählungen von Szenen, oft nur durch die Namen der Personen bezeichnet, teils Erwägungen einzelner dramatischer Probleme, eingehende Ausführungen wichtiger Abschnitte; auch die Vorarbeiten zu den schon fertigen Partien z. B. ein genauer, bis ins einzelnste gehender Entwurf der Reichstagsszene, vor allem aber ein ausführliches Szenar der ganzen Tragödie, das freilich noch (dem ersten Plane gemäß) mit dem Akte in Sambor beginnt, im übrigen aber die Gliederung in fünf Akte unschwer erkennen läßt, wenn auch in den letzten Abschnitten der dramatische Zusammenhang nicht mehr überall klar und lückenlos hervortritt.

Die Hauptlinie der Handlung war von kühnem und hin-

reißendem Schwung: Unwiderſtehlich bringt Demetrius in Rußland ein, ſeine ſieghafte Perſönlichkeit, getragen von dem ſtolzen Glauben an ſich ſelbſt, ebenſo herrſchwürdig als liebenswert, wirft jeden Widerſtand zu Boden. Sein furchtbarer Gegner Boris giebt ſich verzweifelnd ſelbſt den Tod. Sein Lauf iſt unaufhaltſam, er ſteht nur noch wenige Meilen von der Hauptſtadt Moskau und eilt eben in freudiger, gehobener Stimmung zu der Zuſammenkunft mit ſeiner Mutter, deren Anerkennung das letzte Siegel auf die Wahrheit ſeiner Sendung drücken ſoll. In dieſem Augenblicke, auf der Höhe ſeines Glücks, trifft ihn der Schlag, der ſein ganzes bisheriges Leben vernichtet und ihn auf die tragiſche Bahn des Verbrechens und des Todes zwingt: er erfährt, daß er nicht der iſt, für den er ſich hält, daß er ein Werkzeug in der Hand eines Betrügers geweſen iſt. Die Wirkung iſt furchtbar. Zwar ſtößt er den ſchamloſen Verbrecher, den einzigen Mitwiſſer des Truges, in der erſten Leidenſchaft nieder, ſodaß es keinen Sterblichen mehr giebt, der ihn überführen kann. Aber er fühlt, daß ſein Schickſal für immer entſchieden iſt. „Du haſt mir das Herz meines Lebens durchbohrt! In einer Lüge bin ich befangen!“ Und doch fühlt er die Notwendigkeit, ſich zu behaupten: ſeine „Herrſcherſeele“ kann nicht zurück, und mit Recht ſagt er: „Dieſe großen Völker glauben an mich, ſoll ich ſie ins Unglück, in die Anarchie ſtürzen?“ So zerreißt ihn ein innerer Zwieſpalt. Alles Hohe, Begeiſternde iſt wie mit einem Strich aus ſeinem Leben weggelöſcht. Ohne innere Regung, mit dem Gefühl, daß er ein Lügner ſei, tritt er Marfa gegenüber, und wenn es ihm auch durch die Macht ſeiner Perſönlichkeit gelingt, ihr Mitgefühl zu erregen, ſo weiß er doch, daß ſie nicht an ihn glaubt. Unter dieſem fürchterlichen Drucke verändert ſich ſein ganzer Charakter, er wird finſter und mißtrauiſch und kann das Element, das ihn trägt, nicht mehr beherrſchen, weder die Polen, die ſich mit frechem Anſpruch an ihn drängen, noch die Ruſſen, die ihn mit Argwohn anſehen, und fällt endlich, da Marfa im entſcheidenden Augenblick ihn verleugnet, einer Verſchwörung zum Opfer.

Dieſe Handlung entwickelte und gliederte ſich nun im einzelnen folgendermaßen:

Den Reſt des zweiten Aktes füllte Demetrius' aufſteigendes Glück, in zwei Szenengruppen: das Heereslager des Boris und das des Demetrius. Die erſte zeigt die innere Zerrüttung im Heere des Zaren. Unter den Anführern treten beſonders zwei hervor, Schuiskoi (Zusky), ein ehrgeiziger Intrigant, der dem Boris ergeben iſt, und den der Dichter im ſpätern Verlauf zum Haupt der Verſchwörung gegen Demetrius beſtimmt hatte; und Soltikow, der aus ehrlicher Überzeugung zum Demetrius übergeht. Die Armee iſt unzuverläſſig, es herrſcht Mißtrauen gegen Boris, den man fürchtet, aber nicht liebt, Eiferſucht unter den Anführern und Beſtechung. Boris ſelbſt iſt nicht anweſend, zu ſtolz, perſönlich gegen den Betrüger zu ziehen, und doch voll Beſorgnis für die Treue ſeiner Hauptſtadt, die er nicht verlaſſen will. Dies ſchadet ſeiner Sache und befördert den Abfall ſeines Heeres. Trotzdem erringt er noch einen vorübergehenden Erfolg, der den Siegeslauf des Gegners auf kurze Zeit unterbricht. Demetrius ſelbſt ſollte uns dann in einem Augenblick der Verzweiflung vorgeführt werden: „Demetrius, da er keine Rettung ſieht, will ſich töten; Korela und Odowalsky haben Mühe, ihn zu verhindern." Man darf wohl annehmen, daß dieſer Zug, der etwas ſtark an den überraſchen Stimmungswechſel eines Karl Moor erinnert, bei der Ausführung dramatiſch auf die richtige Stufe gerückt worden wäre, und im Grunde nur dazu dienen ſollte, das unwiderſtehliche Glück des Helden, die innere Sieghaftigkeit ſeiner Natur, die ſelbſt ſolch ein Mißgeſchick raſch überwindet, deſto glänzender und allmächtiger zu zeigen. Unzweifelhaft ſollten wir den Eindruck eines unhemmbaren Aufſtiegs nach oben haben; der Akt ſchließt mit den zuſammenfaſſenden Worten: „Glück und Sieg des Demetrius." Möglich iſt dagegen, daß die Szenenfolge des Aktes noch nicht ganz endgültig feſtſtand. Es iſt nicht zu leugnen, daß der fünfmalige Ortswechſel dem Fortſchritt der Handlung etwas Unruhiges giebt (im Gegenſatz zu dem hierin ganz einheitlichen erſten Akt), und

es ist wohl denkbar, daß bei der Ausführung dem Dichter doch noch eine größere Konzentrierung geglückt wäre, etwa durch Vereinigung der Bauernszene mit einem der kriegerischen Bilder des Aktes oder dgl.

Auch den dritten Akt können wir in den wichtigsten Stufen des Aufbaus seiner Handlung aus den Entwürfen noch völlig klar erkennen. Es sind vier Szenengruppen: der Tod des Boris, Demetrius' Aufklärung über seine wahre Herkunft, seine Begegnung mit Marfa und sein Einzug in Moskau.

Die erste führt den Boris zum ersten und einzigen Male vor. Dem Dichter lag daran, gerade ihn als eine mächtige Persönlichkeit erscheinen zu lassen, denn Demetrius soll nicht über einen Schwächling siegen; er tat daher alles, um in dem einen Abschnitt, den er ihm nur widmen konnte, ein volles Licht auf ihn fallen zu lassen. Dies geschah zunächst durch das Mittel der dramatischen Vorbereitung (man denke z. B. daran, wie Wallenstein uns schon imponiert, bevor wir ihn noch gesehen haben). „Ehe der Zar erscheint, ist er auf jede Weise schon angekündigt worden." Aus den Gesprächen und Stimmungen seiner Umgebung sollte uns das Bild des großen, überlegenen, absoluten Herrschers entgegentreten, der alles in tiefster Untertänigkeit unter sich sieht, zugleich aber auch das eines leidenschaftlichen und gewalttätigen Despoten, dem man die Mordtat seiner Vergangenheit und die blutige Thronbesteigung zutraut. Alles zittert vor ihm. „Er ist wie ein verwundeter Tiger, dem man nicht zu nahen wagt. Es sind schlimme Botschaften angekommen, die man noch nicht das Herz gehabt hat, ihm mitzuteilen, weil er schon einen solchen unglücklichen Boten vom Turm hat herabstürzen lassen."

Hiernach trat er selber auf, von den Anwesenden mit knechtischer Unterwürfigkeit empfangen. Und nun mußte es durch den Gegensatz besonders mächtig wirken, daß er nicht heftig und ingrimmig erschien: er hat „sich wieder gesammelt" und seine Selbstbeherrschung wiedergewonnen. Diese äußere Gefaßtheit bei tiefster innerlicher Erregung, die dem Dichter z. B. in Don

Cesars letztem Auftreten („Das Recht des Herrschers üb' ich aus zum letztenmal") so bewunderungswürdig gelungen war, hob die Gestalt erst zu wahrer Größe und Bedeutung. „Er erscheint also viel sanfter, als man ihn beschrieben hat, und läßt sich das Schlimmste erzählen, ja er beschenkt den Erzähler kaiserlich." Es ist eine überwältigende Fülle des Mißgeschicks, die Schlag auf Schlag auf ihn einstürmt: der Abfall des Landvolks und der Städte, die Untätigkeit der Armee, der Abfall eines Teils der Armee, aufrührerische Bewegungen in Moskau selbst, die Flucht der meisten Bojaren, d. h. der vornehmsten Adelsgeschlechter zum Demetrius, vor allem das Anrücken dieses Gegners selbst. Dazwischen ängstigt ihn auch die Meldung von der Ankunft Michael Romanows, eines Prinzen aus dem echten Stamm Ruriks, also des Thronerben, den er seines Rechtes beraubt hat. Wann alle diese Unglücksbotschaften eintreffen sollten, ob etwa teilweise schon vor seinem Auftreten, ist nicht zu ersehen, jedenfalls sollte man eine gewaltige „Gradation der Unfälle" empfinden: „Man hört gleichsam den Demetrius immer näher und näher herandringen, die Erhebung der Völker immer wachsen und steigen, sodaß man in dieser Szene, obgleich mit Boris beschäftigt, den Haupthelden nie aus den Augen verliert."

Unter den Personen seiner Umgebung, die sonst nur aus Dienern und Edelknaben („Rynda") besteht, treten zwei als bedeutend heraus: der Archimandrit Hiob, den wir aus der Marfaszene kennen, und Boris' junge Tochter Axinia. Dem Patriarchen gegenüber läßt er seinem tiefen Unmut über das „Abenteuerliche und Monstrose des Falles, welches er anfangs verachtet hat," freien Lauf. Natürlich zweifelt er keinen Augenblick, daß er einem Betruge unterliegt, aber er fühlt in dem Verhängnis, daß gerade der Prinz, den er ermorden ließ, dem Betrüger die Existenz geben muß, etwas Unberechenbares, „Göttliches, woran sein Mut und seine Klugheitsmittel erliegen" (hier macht Schiller die Bemerkung: „Talbots Situation in der Johanna.") Er gesteht offen den Mord ein, ruft aber mit Heftig-

keit und ingrimmigem Verdruß aus: „Muß ich durch dieses Gaukelspiel*) untergehen, muß ich wirklich? Patriarch, es bringt mich von Sinnen!“ Er giebt zu, daß er das Reich nicht ganz unschuldig“ erworben, aber er habe es gut verwaltet; und in der Tat kann er sich sagen, daß er alle Pflichten des Herrschers geleistet hat, dem Lande ein schätzbarer Fürst und ein wahrer Vater des Volks gewesen ist; man preist seine Fürsorge und königliche Milde bei der großen Hungersnot (1601, also vier Jahre vor der Zeit des Stückes), seine Gerechtigkeitspflege, seine Wachsamkeit und Klugheit usw.

So sind wir genügend darauf vorbereitet, daß er seinen Sturz nicht überleben kann. „Groß macht ihn sein Stolz, groß seine landesväterliche Tätigkeit, groß sein hoher Verdruß über das Glück und seine Verachtung der Menschen, groß macht ihn die persönliche Kraft, durch die er sich auf den Thron geschwungen, und am größten zeigt ihn sein Tod.“ „Der lange Besitz der höchsten Gewalt, die gewohnte Beherrschung der Menschen und die despotische Form der Regierung haben seinen Stolz genährt, daß es ihm unmöglich ist, die Größe zu überleben.“ „Er ist noch Zar, wenn er stirbt, er ist noch nicht erniedrigt.“ Dieses stolze Selbstgefühl der Größe, das sich dem Tode überlegen weiß, verkörpert sich Schiller hier durch die Worte der sterbenden Dido in Vergils Äneis:

„Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi,
Et nunc magna mei sub terras ibit imago.“

Aber vorher wollte der Dichter ihn doch noch unserm Herzen merklich näher bringen, in seinem Gespräch mit Axinia: „Er schließt seiner Tochter seinen Kummer, sein innerstes Gewissen auf.“ Genauer ist der Inhalt dieser Szene nicht angegeben, vielleicht hob er auch seine Besorgnis vor der Ankunft Romanows hervor, die unmittelbar erwartet wird. Axinia liebt diesen Prinzen und weiß sich von ihm geliebt, und so sollte sie

*) Vgl. Talbots Worte: „Doch solchem groben Gaukelspiel erliegen“ usw.

den Vater vielleicht über deſſen feindſelige Abſichten beruhigen, denn an einer Stelle heißt es, daß ſie ihn „heimlich liebt und laut verteidigt.“ Boris aber iſt feſt entſchloſſen. Er hat ſich mit einem Aberglauben, „wie ihn auch ein großer Mann haben kann,“ in ſeinem Herzen eine gewiſſe Bedingung geſetzt: wenn dies oder jenes Ereignis eintrete, ſo ſei das für ihn die Stimme des Geſchicks. Als nun eben jetzt dieſes nach ſeiner Meinung entſcheidende Unglück gemeldet wird,*) „ſo geht er ab ohne weitere Erklärung.“ „Er iſt dabei gelaſſen und ſanft wie ein reſignierter Menſch. Wenn er wieder auftritt, ſo iſt's in Mönchskleidern. Er entfernt ſeine Tochter von ſeinem letzten Augenblick und nimmt das Gift erſt, wenn ſie weg iſt. Wenn er es genommen, ſo geht er ab, um in der Stille zu ſterben.“

Alsbald erſcheint Romanow, ein hochgeſinnter Jüngling, eine ideal gezeichnete Figur in dem wilden Getriebe des Kampfs um Herrſchaft und Leben: er, der echte Thronerbe, denkt ſelbſt jetzt nicht daran, ſein Recht geltend zu machen, ſondern erkennt Boris als tatſächlichen Inhaber der zariſchen Macht an und tritt für deſſen Sohn Feodor, Axinias Bruder, einen jungen Knaben, ein. Er hatte einen Boten vorausgeſchickt, dem Boris ſeine Unterwürfigkeit zu bezeugen; wie der Bote kommt, hat Boris das Gift ſchon getrunken, und Romanow, der ihm auf dem Fuße folgt, findet ihn ſterbend**). Er ſchwört an der Leiche des Zaren ſeinem jungen Sohn die Treue und bewirkt auch, daß die wenigen treu gebliebenen Bojaren dasſelbe tun. So wird, freilich nur für einen Augenblick, der Abfall Moskaus zum Demetrius verzögert, wenn man auch das Hoffnungsloſe dieſes Verſuchs ahnt, da ja der übermächtige Gegner ſchon in Tula ſteht. Zugleich „ſpricht ſich ſeine Liebe zur Axinia unter dieſen unglücklichen Umſtänden aus und bringt etwas Sanftrührendes hinein.“ Er iſt „die Stütze des jungen Zars, der Zarstochter

*) „Auch von Macbeths Situation am Ende hat dieſe Lage des Boris etwas Ähnliches. Es erfüllen ſich ihm gewiſſe böſe Zeichen.“

**) Das ſtimmt freilich nicht zu der oben angegebenen Art von Boris' Abgang und Tod; hier mußte alſo noch eine Änderung eintreten.

und der zarischen Residenz." Aber er muß sofort Moskau verlassen und zur Armee eilen, um zu retten, was noch zu retten ist. Axinien und den jungen Zaren vertraut er der Treue der Bojaren.

Vom Tode des Boris führt uns der Dichter wieder zu seinem Haupthelden. Er steht jetzt auf dem Gipfel seines Glückes, das ihn „in hohen Wogen zum Throne hinträgt." In Tula, wenige Meilen von Moskau, empfängt er die Schlüssel vieler Städte, man bringt ihm die zarische Kleidung, er ist tatsächlich schon Herr des Reiches. Bei diesem „hinreißenden Glück, davor ihm selbst schwindelt," tritt neben dem Königlichen und Herrschwürdigen auch das Gütige und menschlich Gewinnende seiner Natur zutage. Er ist „gütig wie die Sonne," „alle Herzen fallen ihm zu," „keine Rachsucht, keine Raubsucht, kein Übermut." „Wie er den Untergang des Boris erfährt, zeigt er eine edle Rührung: ‚Er starb eines Königs wert, aber mir nimmt er den Ruhm der Großmut.'" („Diese Szenen haben etwas Weiches, Schmelzendes"). Er erwartet die Zarin Marfa, seine Mutter, und Marina, zu denen beiden er von hier aus Abgesandte geschickt hat.

Und nun erfolgt, völlig unerwartet und mit unerhörter Plötzlichkeit, die Peripetie, die ihn von dieser Sonnenhöhe des äußeren Glücks wie des inneren Bewußtseins in Qual und Schuld und Tod stürzt, um so erschütternder, weil es nicht ein äußeres Ereignis ist, sondern „ein Geheimnis, das er allein tragen muß." Ein einziges Wort eines fremden Mannes zerstört sein Leben für immer, das eben jetzt von unendlichen Keimen und Blüten zu schwellen schien.

Unter der Menge von Menschen, die sich in Tula zu ihm drängen, ist auch ein Mann, in dem Demetrius den Hüter seiner Kindheit, den Retter in jener Brand- und Mordnacht erkennt. Er freut sich des Wiedersehens, schickt alle andern hinaus und spricht ihm aus vollem Herzen seinen Dank aus. Der Mann (X nennt ihn Schiller, der also noch keinen Namen für ihn hatte und der Gestalt offenbar etwas Verstecktes, Geheimnisvolles

geben wollte: er steigt gleichsam wie ein Nachtgespenst aus dem Boden, um nachher ebenso spurlos wieder zu verschwinden), er erwidert, daß Demetrius allerdings eine große Verbindlichkeit gegen ihn habe, eine größere als er selbst wisse. Nach einigem Hin- und Herfragen eröffnet er ihm den wahren Hergang: daß der echte Dmitri, Iwans Sohn, in jener Nacht umgekommen, Demetrius aber von ihm als ein Werkzeug seiner Rache gegen Boris auferzogen und mit all den Zeichen seiner Echtheit ausgestattet worden sei.

„Während X erzählt, geht eine ungeheure Veränderung im Demetrius vor, sein Stillschweigen ist furchtbar und von einem schreckhaften Ausdruck begleitet." Die Enthüllung ist Wahrheit, das ist ihm im Augenblick und auf einen Schlag wie durch eine fürchterliche Offenbarung klar. Aber instinktartig fühlt er, daß er wissen muß, ob dieser vor ihm stehende Mensch der einzige Mitwisser ist, darum tut er endlich „einige kurze Fragen, hohl und kalt." Dann aber bäumt sich die Wut in ihm auf, er packt den „fabricator doli" (wie ihn Schiller gelegentlich mit Virgil'schem Zitat nennt) und stößt ihn nieder, gerade in dem Augenblick, wo dieser frech seine Belohnung fordert — der Tod ist diese Belohnung!"*) Und nun stürmen die Gedanken auf ihn ein; er fühlt, daß sein Leben für immer geknickt ist. Aber soll er alles hinwerfen, was er errungen hat? „Soll ich mich als Betrüger selbst entlarven?" Das ist ihm unmöglich. „Vorwärts muß ich, feststehen muß ich!" Es ist nicht bloß der Kampf um Sein und Nichtsein, nicht bloß die Stimme der eigenen Erhaltung, die gegen solche Selbstzerstörung mit allen Kräften aufschreit; nein, es ist objektive politische Wahrheit, wenn er ausruft: „Diese großen Völker glauben an mich — soll ich sie ins Unglück, in die Anarchie stürzen?" Boris ist tot, seine Herrschaft ist zusammengebrochen, sie stand offenbar auf tönernen Füßen. Tritt jetzt der zurück,

*) „X ist der Mörder des wahren Demetrius und erhält also hier seinen Lohn."

dem ganz Rußland huldigt und zujauchzt, so ist Krieg und Blutvergießen aufs neue unabsehbar entfesselt. Und er fühlt die Herrscherkraft in sich, er hat sie schon erprobt, er weiß sich innerlich der ungeheuren Aufgabe gewachsen. So steht sein Entschluß fest. Aber die „frohe Zuversicht zu sich selbst, Freude, Vertrauen und Glaube" sind dahin. „Zerfallen bin ich mit mir selbst, ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig." Und wenn er an die nächste, so heiß und sehnsüchtig erwartete Zukunft denkt, ruft er schmerzlich aus: „Wie soll ich der Zarin entgegentreten? Wie soll ich in Moskau einziehen unter den Zurufungen des Volks mit dieser Lüge im Herzen?"

Denn schon ist Marfa angekommen. Alle Anstalten zu ihrem Empfange waren längst getroffen: ein großes purpurnes Zelt ist aufgeschlagen, wo die Mutter ihn erwarten soll, damit, sobald sie von Angesicht zu Angesicht ihn erkennt und beglaubigt hat, sie zusammen sich dem draußen harrenden Volke zeigen können. Es ist einer der meisterhaftesten Züge des ganzen Dramas, daß Schiller in der nun folgenden Begegnung den Charakter des Demetrius, der doch die Lüge im Herzen trägt, nicht hat sinken lassen, sondern es vermocht hat, den Helden trotzdem so groß und edel und frei, ja selbst so wahrhaftig wie nur je darzustellen. Zuerst treffen wir Marfa mit ihrer vertrauten Olga: sie sieht der Zusammenkunft mit mehr Zweifel und Furcht als Hoffnung entgegen; ihr Glaube ist fast ganz geschwunden, sie zittert dem Augenblick entgegen, der ihre höchste Seligkeit sein sollte. Auf der langen Reise hatten beide Zeit gehabt, die Kehrseite der Umstände zu betrachten, die erste Aufwallung hat dem Nachdenken Raum gemacht.

So ist ein glücklicher Erfolg der Begegnung von vornherein unwahrscheinlich. Träte jetzt Demetrius, wie er noch vor einer Stunde war, im Hochgefühl der Wahrheit vor sie hin, wer weiß, sein unbeirrter Glaube an sich selbst, der mächtige, überschwellende Strom seines echten kindlichen Gefühls würde diesen Damm der Zweifel siegreich niedergerissen haben. Aber so? Trompeten erschallen, man hört den Zaren näher kommen, ihr Herz erzittert,

ſie droht ohnmächtig hinzuſinken. Soltikow öffnet das Zelt, und Demetrius ſteht vor ihr, allein. „Dieſer Moment gehört zu den größten tragiſchen Situationen und, gehörig eingeleitet, kann er die größte Wirkung nicht verfehlen.“ „Der kleine Reſt von Hoffnung in Marfas Herzen ſchwindet ganz beim Anblick des Demetrius. Ein Unbekanntes tritt zwiſchen beide, die Natur ſpricht nicht, ſie ſind ewig geſchieden.“ Nach dem erſten vergeblichen Verſuch ſich zu nähern, iſt Marfa die erſte, die eine zurückweichende Bewegung macht. Es erfolgt ein kurzes, aber höchſt bedeutendes Schweigen, welches Marfa mit dem Ausbruch unterbricht: „Ach, er iſt es nicht!“ Wie tief würde jetzt Demetrius ſinken, wenn er in dieſem Augenblicke Gefühle der Natur erheucheln wollte. Nur „Wahrheit zwiſchen ihm und ihr kann ihn erheben.“ Kann er nicht als Sohn ſprechen, ſo kann er ſich als Fürſt und Staatsmann würdig und edel zeigen. Als ſie fortfährt zu ſchweigen, ſagt er: „Die Stimme der Natur iſt heilig und frei, ich will ſie weder zwingen noch erlügen. Hätte dein Herz bei meinem Anblick geſprochen, ſo hätte das meinige geantwortet, du würdeſt einen frommen, einen liebenden Sohn in mir gefunden haben. Doch wenn du nicht als Mutter für mich fühlſt, wenn du den Sohn nicht in mir findeſt, ſo denk als Fürſtin, faſſe dich als Königin. Das Schickſal gab mich dir unerwartet zum Sohn: nimm du mich an aus ſeiner Hand, als ein Geſchenk des Himmels, denn ich bin's! Wär' ich dein Sohn auch nicht, der ich jetzt ſcheine, ſo raub' ich deinem Sohne nichts; ich raubt' es deinem Feind, nicht deinem Sohn, dir aber geb' ich Großes.“

Er hält ihr, indem er ſich nicht an die Mutter, ſondern nur an die Fürſtin wendet, vor, daß er ſie aus der Gefangenſchaft befreit, ſie an dem Feind ihres Geſchlechts gerächt habe, ſowie, daß ihr Geſchick jetzt untrennbar an dem ſeinigen befeſtigt ſei, daß ſie mit ihm ſtehe und falle: alles erwarte jetzt die herzliche Bewegung der Mutter und des Sohnes, ſie ſolle dieſe Erwartung nicht täuſchen, ſie ſolle ſich faſſen und als Fürſtin handeln.

Sie ſchweigt noch immer; aber ihre hohe Perſönlichkeit nimmt auch ſchweigend ſein Herz immer mehr gefangen, und mit lebhafterem Gefühl fährt er fort: „Ich haſſe die Gaukelei, ich mag nicht mit den heiligen Gefühlen der Natur ſpielen; was ich nicht empfinde, mag ich nicht zeigen. Ich fühle aber wirklich eine Ehrfurcht gegen dich, und dies Gefühl, das meine Knie vor dir beugt, es iſt mein Ernſt, es iſt mein wahr Gefühl.“ Solchen Worten kann auch ſie nicht ganz widerſtehen. Sie empfindet offenbar auch ihrerſeits das Große ſeiner Natur, ſie fühlt, daß ſie nicht einem niedrigen Betrüger gegenüberſteht, daß die Frage hier nicht mit einem einfachen Entweder-oder abzutun iſt. Voll Zweifel und Angſt ruft ſie aus: „Was ſoll ich tun? O Himmel, in welche neue und verworrene Lage ſtürzeſt du mich!“ Als er ſich ſo des Eindrucks ſeiner Worte bewußt wird, wagt er es, kühn und offen, mit noch innigeren Tönen an ihr Herz zu greifen. „Entſchließe dich,“ ſagt er zu ihr, „laß deines Willens freie Handlung ſein, was die Natur, das Blut dir verſagt hat. Ich fordre keine Heuchelei, keine Lüge von dir, ich fordre wahre Gefühle. Scheine du nicht meine Mutter, ſei es, lege dein Herz an meines, wage dein Schickſal an meines. Bin ich dein Sohn nicht, ſo bin ich der Zar, ich habe die Macht, ich habe das Glück. Ich will dich als Mutter behandeln, du ſollſt einen ehrerbietigen Sohn in mir ſehen. Was willſt du mehr? Der, welcher im Grabe ruht, iſt Staub, er hat kein Herz, dich zu lieben, er hat kein Auge, dir zu lächeln, er gibt dir nichts, ich aber gab dir alles, wende dich zu dem Lebenden!“ Als ſie hier, von ihrem Gefühl, von der Erinnerung an ihren Sohn überwältigt, in Tränen ausbricht, „findet er den Moment reif, ſie der Welt zu zeigen.“ „O dieſe goldnen Tropfen ſind mir willkommen. Laß ſie fließen, zeige dich ſo dem Volk!“ Das Zelt wird aufgezogen, und die draußen harrende Menge wird Zeuge dieſer Szene zwiſchen Mutter und Sohn.

Wenn es ſo der Kunſt des Dichters gelang, uns den Helden, auch nachdem die verhängnisvolle Enthüllung ihn zum Lügner

gemacht hatte, noch als anteilswürdig vorzuführen, so sollte doch der weitere Verlauf der ganzen Tragödie zeigen, daß es unmöglich ist, ein Leben auf einer Lüge aufzubauen. Unter dem unablässigen Druck dieses Bewußtseins ändert sich sein Charakter. „Ein finstrer Argwohn läßt sich auf ihn nieder; er zweifelt an den andern, weil er nicht mehr an sich selbst glaubt." Dieses Düstere und Unheilverkündende, dieser Schatten, der sich auf sein Leben senkt, sollte sich sofort in der letzten großen Szene zeigen, die den dritten Akt beschloß und äußerlich seinen höchsten Triumph bezeichnete: sein siegprangender Einzug in Moskau. Diese Szene war mit großer äußerer Pracht ausgestattet, man sollte den „Prospekt der Stadt Moskau" sehen und in ein „unermeßliches Gewühl von Häusern und Türmen" blicken. Der Einzug selbst, der durch einen Triumphbogen stattfand, sollte mit kriegerischem Pomp, mit reichgeschmückten Pferden u. dgl. vor sich gehen, Demetrius selbst hoch zu Roß.

Wie nun in dies glänzende Bild die „finistren Anzeichen" sich einfügten, ist nicht im einzelnen zu ersehen. Demetrius' verändertes Wesen war jedenfalls schon vorher hervorgetreten, besonders bei dem Empfang der Abgesandten Moskaus, die die Unterwerfung der Hauptstadt meldeten, aber „finster und unter soldatischem Apparat mit gezückten Säbeln empfangen worden." „Ein Wink von ihm entscheidet über Tod und Leben," *) es scheint „ein tyrannischer Geist in ihn gefahren zu sein." So ist das Urteil der Menge über den neuen Zar schon stark herabgestimmt, das sonnige Vertrauen, das man ihm anfangs entgegenbrachte, schon tief umschattet. Außerdem wurde der Festeston der Szene noch durch ein einzelnes Ereignis schrill unterbrochen: Axinia und Feodor, die aus dem Palaste herausgerissen worden, flüchten sich zu den Füßen der Marfa. Hier erblickt Demetrius die Tochter des Boris zum erstenmal; er schützt sie vor ihren Verfolgern und fühlt sein Herz von ihrer rührenden

*) Wenn es in diesem Zusammenhange heißt: „Der Patriarch ist darunter, er entsetzt ihn seiner Würde," so ist dieser Zug später wieder aufgegeben worden, denn in den folgenden Akten steht Hiob bei ihm in Ehren.

Schönheit und Unschuld tief ergriffen. Aber auch hier können wir nicht klar erkennen, wie dies wichtige Motiv, das für die folgenden Akte von großer Bedeutung war, vorbereitet und in den Zusammenhang der Handlung eingereiht war.

Die beiden letzten Akte spielen in Moskau. Die Szenengruppen und einzelnen Szenen sind hier nur in wenigen Fällen bereits klar zu scheiden, über den Verlauf des Ganzen aber geben die Entwürfe immerhin genügenden Aufschluß. „Demetrius als Zar im Kreml" ist die erste Überschrift. Unter den früheren Entwürfen lesen wir: „Monolog des Demetrius, wenn er sich als Betrüger denkt und die Notwendigkeit doch fühlt, sich als Zar zu behaupten. Das ungeheure Moskau liegt unter dem Balkon seines Schlosses." Gewiß ein wirkungsvoller Anfang des vierten Aktes, äußerlich erinnernd an Fieskos großen Monolog (III 2), in der Situation und Stimmung freilich völlig verschieden. Er hat jetzt das Ziel seiner kühnsten Hoffnung erreicht: „Er ist Zar." Aber er ist tief unglücklich, und der Zwiespalt seines Herzens nimmt ihm die Kraft, den äußeren Gefahren, die ihn bedrohen, erfolgreich die Stirn zu bieten. Die Unzufriedenheit der Russen ebenso wie die Anmaßung der Polen wächst immer mehr an. Das Haupt der „Stockrussen, die sich an dem liberalen Betragen des Demetrius und an seinen ausländischen Sitten ärgern," ist Schuiskoi, der nie an ihn geglaubt hat und jetzt den Mißmut über die Polenherrschaft und die Zweifel an Demetrius' Person, die hier und da umherschweifen, geschickt nährt und „die Stockrussen zu behandeln versteht." Das Haupt der Polen ist Odowalsky, der dem Auftrage seiner Gebieterin Marina getreu, dafür sorgt, daß der Zar in der Gewalt der Polen bleibt, daß er diese nötig braucht und sich nur durch sie erhält. „Er entfernt soviel möglich alle Russen aus seiner Nähe, er beleidigt die Russen in des Zaren Namen, er bekommt den Kreml in seine Hände." Diese beiden Parteien sollten auch einmal in einer Szene wirklich hart aneinander prallen, indem eine Zusammenkunft der Russen, in der wahrscheinlich auch eine wirkliche Verschwörung gegen Demetrius schon greifbarere Gestalt an-

nahm, durch die „brutale Dazwischenkunft der Polen unterbrochen“ wurde, die sich „in Moskau als Herren aufführen.“

Demetrius tritt zwar beiden entgegen und zeigt sich als Herrscher. Aber sein finsteres Mißtrauen, seine Empfindlichkeit, wo er den leisesten Zweifel an seiner Person argwöhnt, hindern ihn, und er beherrscht weder die einen noch die andern. „Er hat keinen Freund, keine treue Seele.“ Um so begreiflicher ist es, daß sein Herz das tiefe menschliche Bedürfnis nach einer wahren und innigen Liebe fühlt, und daß daher der Eindruck, den Axinia auf ihn gemacht hat, ihn immer unwiderstehlicher einnimmt. Er weiß, daß sie ihn verabscheut, als den Verderber ihres Vaters, er ahnt auch wohl, daß ihr Herz dem Romanow gehört, aber er kommt dennoch von dem Gedanken nicht los, wie sie sein eigen werden könne. Gegen Marinas kalte und berechnende Herrschbegier empfindet er eine unüberwindliche tiefe Abneigung, und er spricht, von all diesen Gefühlen bestürmt, mit dem Patriarchen von der Möglichkeit, dieses Band zu lösen, noch ehe die Polin selbst anlange. Hiob, der verschlagene und hinterhaltige Priester, schmeichelt ihm mit der Allgewalt der zarischen Machtvollkommenheit, die auch hierüber souverän verfüge, und facht dadurch seine vergeblichen Wünsche nur noch mehr an; in der Tat will er nur „die Polen los sein, um dann desto eher auch den Demetrius zu stürzen,“ denn er steht ganz auf Schuiskois Seite. Über all dieser äußeren und inneren Bedrängnis hat Demetrius versäumt, sein schwieriges und immerhin unsicheres Verhältnis zur Marfa fester zu knüpfen; er hat sie „vernachlässigt (nicht beleidigt),“ und sie ist ihm entfremdet, was für die Katastrophe des fünften Aktes von Bedeutung ist.

In diese schwülen und unbehaglichen Zustände schlägt nun plötzlich die Nachricht ein, daß Marina angekommen sei; ihr großes Gefolge verstärkt die schon übermächtige Partei der Polen noch mehr und steigert die Erbitterung der Russen ins Ungemessene. Marina, durch ihren Sklaven Odowalsky über alles unterrichtet, durchschaut natürlich Demetrius' geplante Untreue sofort. Er muß ihr entgegengehen, wobei, wie es scheint,

wieder eine Volksszene beabsichtigt war: das Volk von Moskau, besonders die Kaufleute, sprechen ihre Unzufriedenheit mit dem neuen Zar, ihre Klagen über seine Verletzung und Vernachlässigung der alten russischen Sitten, über die Anmaßung der Polen und Zurücksetzung der Russen stark aus, während der tückische Schuiskoi die Mißvergnügten noch mehr aufhetzte, sodaß sich hier wieder Gelegenheit bot, die drohende Verschwörung gegen Leben und Thron des Demetrius unheimlich aus ihrem Dunkel auftauchen zu lassen, vielleicht sogar mit dem Hinweis, daß bereits die nächste Nacht, unmittelbar nach der bevorstehenden Hochzeit, den blutigen Ausbruch bringen werde. Dann folgt „Demetrius mit der Marina. Falscher und kalter Empfang, den sie aber trefflich zu dissimulieren weiß." Entschlossenen Sinnes und frei von Gewissensbedenken wie sie ist, besteht sie auf schneller Vermählung, und als der Zar fort ist, giebt sie ihrem Getreuen den Befehl, die verhaßte Nebenbuhlerin, die in sicherem Gewahrsam gehalten wird, zu töten. Axinia nimmt mit Freuden den Giftbecher; sie hatte gefürchtet, mit Gewalt zur Gemahlin des Betrügers gemacht zu werden und spricht zu dem Todesboten die herrlichen Worte:

„Bringst du mir den Tod? O sei willkommen!
Ich fürchtete, es sei die Zarenkrone."

Inzwischen werden rauschende Anstalten zur Vermählungsfeier gemacht. Demetrius, dem der Tod der Axinia hinterbracht worden, „muß der Marina zur Trauung folgen, die eine kalte Furie ist."

Hiermit schließt die eigentliche Handlung des Aktes. Nur führt uns der Dichter zum Schluß noch in das Gefängnis des Romanow. Jetzt, nachdem klar ist, daß Demetrius die Zügel Rußlands nicht in Händen behalten kann, soll dieser einzige echte Erbe des Reiches und ebenso der Zuschauer des Dramas die Beruhigung erhalten, daß nicht endlose Anarchie und Blutvergießen hereinbrechen, sondern die gerechte Sache zum Siege kommen wird. „Er wird durch eine wunderbare himmlische Ge-

walt getröstet. Er soll ruhig das Schicksal reifen lassen und sich nicht mit Blut beflecken. (Entweder erscheint ihm der Geist der Axinia, oder ein Seher, ein Eremit, ein heiliger Mann gießt Balsam in seine Wunde und eröffnet ihm die Zukunft). Diese Szene erhebt über das Stück hinaus und beruhigt das Gemüt durch ein erhabenes Ahnen höherer Dinge.“*).

Im fünften Akt endlich sollten die Keime des Verderbens und Todes, die im Vorhergehenden gesät worden, aufgehen und zur Katastrophe des Helden führen: die Aufdeckung seiner Unechtheit und die Verschwörung des Schuiskoi. Die Szenenfolge ist wieder deutlicher zu erkennen als im vierten Akte, es sind zwei große Gruppen. Zuerst führt uns der Dichter in die Gemächer des Demetrius und der Marina. Es ist die Nacht unmittelbar nach dem Hochzeitsfest (sodaß der Zuschauer auf den Ausbruch der Verschwörung schon dramatisch gespannt ist). Marina hat ihr Ziel erreicht: sie ist Zarin. Um den Demetrius ganz in ihre Abhängigkeit zu bringen, „schmeichelt sie ihm“ zwar, gesteht aber dabei mit tückischer Berechnung, daß sie „ihn nicht für den Iwanowitz hält und nie dafür gehalten hat.“ „Dann läßt sie ihn allein.“ In diesem Zustande, wo Verzweiflung und Wut ihn in eine Art Betäubung versetzen, und wo ihm vernichtend zum Bewußtsein kommt, daß die ganze irdische Machtfülle, die er errungen, innerlich wertlos ist, sollte ihm in rührender Weise ein Bild seiner Vergangenheit entgegentreten: Kasimir, der Bruder der treuen Lodoiska, ist um ihn, und sein Anblick weckt die Erinnerung an jene Tage der Unschuld, als er unerkannt im Hause des Woiwoden lebte. „Er fragt den Kasimir nach jenem Jüngling, d. h. nach sich selbst, als ob er eine fremde Person wäre; so unähnlich fühlt er sich sich selber, und soviel hat er indessen erlebt, daß jene Tage ihm nur noch im Dämmerschein

*) Die ganz ähnliche Erscheinung Klärchens am Schluß des Egmont, an die die obige Szene augenscheinlich sich anlehnt, hatte Schiller bekanntlich vierzehn Jahre vorher in seiner Rezension des Egmont sehr scharf getadelt als einen „Salto mortale aus der wahrsten und rührendsten Situation in eine Opernwelt.“

zu liegen scheinen." Aber lange hat er nicht Zeit, sich solchen Träumen hinzugeben, denn „hart und schneidend" tritt alsbald „die furchtbare Gegenwart" in ihr Recht: die Verschwörung bricht aus. Zuerst stürzen flüchtige Polen (denn diese werden ja von den Verschwörern am erbittertsten verfolgt) ins Zimmer herein mit dem Rufe: Rettet euch! Demetrius entspringt, den Degen in der Faust. Jetzt stürmen die Russen herein und suchen vergebens nach ihrem Opfer. Der treue Kasimir tritt ihnen allein entgegen, da alle übrigen Diener nur auf ihre Rettung denken, und fällt im Opfertode für seinen Herrn.

Demetrius ist zur Marfa geeilt, und in ihrem Zimmer spielen die letzten Szenen. Er fühlt klar und unabweisbar, daß in ihrer Hand das Schicksal seines Lebens liegt. Es ist psychologisch äußerst wahr, daß er, abgehetzt und innerlich geknickt wie er ist, und obgleich das Leben ihm kaum noch etwas bieten kann, doch jetzt, wo plötzlich der Kampf ums nackte Dasein ihn in unerwarteter Nähe packt, mit starker Energie nach dem letzten Rettungsanker greift und sich „seines Lebens mit allen Lebenskräften wehrt." Der Lärm des Aufruhrs ist schon bis in Marfas Zimmer gedrungen, und eben davon spricht sie mit ihren Kammerfrauen, als der Zar erscheint. Wieder, wie im dritten Akt, stehen sich die beiden allein gegenüber. Wieder, wie damals, tritt er ihr mit Wahrheit entgegen: er geht ganz offen mit der Sprache heraus und erzählt den wirklichen Hergang, den er bisher als unantastbares Geheimnis ganz allein in sich getragen hat: wie er in dem vollen, heiligen Glauben an sich selbst gehandelt habe und dann so furchtbar aus seinem Irrtum gerissen worden sei. Dann aber hält er ihr vor, sie müsse ihre damalige Erklärung behaupten, oder sie sei verloren, denn die Russen würden ihr jenen ersten Betrug nicht verzeihen. „Er darf sich vor ihr demütigen, weil sie doch einmal den Charakter seiner Mutter trägt, aber auch in dieser Demut bleibt er furchtbar durch seine Verzweiflung." Aber er hat kaum Zeit, dies alles auszuführen, da stürzen die Feinde schon ins Zimmer, ehe noch Marfa sich über ihren Entschluß erkärt hat.

In dieſer tödlichen Entſcheidung zeigt Demetrius noch einmal die überlegene Kraft ſeiner herrſchenden Perſönlichkeit. Mit „Majeſtät und Kühnheit“ tritt er den Rebellen entgegen, und die Wogen des Aufruhrs legen ſich auf einige Augenblicke: ſein Wort und ſein Blick bändigt die anſpringende Beſtie. Klug und mit raſcher Beſonnenheit benutzt er ſeinen Vorteil: da in den Vorwürfen der Aufrührer der Unwille gegen die Polen vorherrſcht, ſo nimmt er die Miene an, gemeine Sache mit „ſeinen Ruſſen“ gegen jene zu machen. Schon ſteht er auf dem Punkte, die Rebellen zu entwaffnen, ſchon werden Fragen getan, die einen gütlichen Ausgleich erwarten laſſen: da dringt jetzt erſt Schuiskoi ſelbſt herein, begleitet von einer wütenden Schar, darunter eine Anzahl Popen.

Schuiskoi tritt auf ihn zu, ſchilt ihn offen einen „Trugner,“ fordert von der Zarin eine „kategoriſche Erklärung,“ ob er ihr Sohn ſei, und verlangt, daß ſie das Kreuz darauf küſſe. Alle ſehen auf ſie, ſie hat das Schickſal Rußlands in der Hand. Aber dies Vertrauen auf ihre Wahrhaftigkeit und die feierliche religiöſe Form der Frage machen es ihr unmöglich, gegen ihr Gewiſſen zu ſprechen. Was ſich auch nach der letzten Szene in ihrem Herzen etwa für Demetrius regen mag, ſie ſchweigt. Dies Schweigen, allein ſchon Zeugnis genug, ſteigert die Spannung aufs höchſte. „Der Palaſt füllt ſich immer mehr, Waffen ſind auf das Herz des Demetrius gerichtet.“ Als der Prieſter ihr das Kreuz vorhält, wendet ſie ſich ſtumm ab. Da iſt ſein Schickſal entſchieden. „Sie ſchweigt,“ erſchallt es von allen Seiten, „ſie verwirft dich, ſtirb, Betrüger!“ und er fällt unter den Streichen der Verſchworenen.

Die Tragödie iſt zu Ende. Es findet ſich zwar in dem Szenar noch ein weiterer bewegter Auftritt als Abſchluß mit der Begründung: „Auch das Schickſal der Polen und beſonders der Marina muß entſchieden werden.“ Kaum iſt Demetrius tot, ſo ſtürzt Marina, von den wütenden Feinden verfolgt, ins Zimmer, bei Marfa Schutz ſuchend. Sie bedenkt ſich keinen Augenblick.

den Demetrius völlig fallen zu lassen, indem sie sich stellt, als ob sie selbst von dem „Betrüger" schändlich getäuscht worden wäre. So rettet sie ihr Leben, zumal Schuiskoi das Blutbad beendigen will, da es ihm jetzt nur darum zu tun ist, selbst Rußlands Thron zu besteigen. — Indes das Mißliche solches Nachspiels leuchtet sofort ein. Es geschieht ja häufig, daß in der Tragödie auf die tödliche Katastrophe des Helden noch eine oder einige Szenen folgen, z. B. in der Maria Stuart, im Wallenstein, Macbeth, Hamlet, Romeo und Julia; dann aber dienen diese Abschnitte stets dazu, das Gemüt des Zuschauers zu beruhigen, sei es über das Geschehene oder über die Zukunft. Aber Marinas Schicksal kann unser Gemüt in keiner Weise beunruhigen, höchstens flüchtig unsre Neugier reizen, es könnte ohne Schaden unausgesprochen bleiben. Wir haben nach dem erschütternden Eindruck des großen gigantischen Schicksals, das sich vor unsern Augen vollzogen hat, kein Interesse mehr für ihre selbstsüchtige Furcht und Hoffnung, und das glückliche Gelingen ihrer frechen Lüge und herzlosen Selbstsucht würde einen häßlichen Mißklang in den Schluß bringen. Ich glaube daher, daß Schiller bei der wirklichen Ausführung davon Abstand genommen haben würde, wie er sich ja auch sonst nicht gescheut hat, z. B. in der Braut von Messina, unmittelbar mit der Katastrophe zu schließen.

Noch viel seltsamer aber berührt uns, was in dem Szenar als allerletzter Schluß noch angefügt ist, eine ganz fremdartige und überraschende Szene: Wenn alles hinweg ist, kommt ein frecher Abenteurer, „ein Kosak von verwegenem Mut," der sich „das zarische Siegel verschafft hat," und unternimmt es, die Person des ermordeten Demetrius weiterzuspielen, indem er sich u. a. auf die „Schwierigkeit" stützt, „den Tod des ersten Betrügers in der Folge zu beweisen." „Dieser Monolog des zweiten Demetrius kann die Tragödie beschließen, indem er in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken läßt und gleichsam das Alte von neuem beginnt." In der Tat ist ein zweiter falscher Demetrius geschichtlich bezeugt, der sich für identisch mit dem

erſten ausgab, und Schiller fand dies in ſeinen Quellen; es wird ſogar berichtet, daß Marina die Stirn gehabt habe, ihn als ihren Gemahl anzuerkennen. Aber am Schluß unſeres Stückes würde dies Motiv beinahe poſſenhaft wirken, wie ein Satyrdrama nach der Tragödie. Ich halte es für ausgeſchloſſen, daß Schiller bei der Ausführung dieſen Einfall hätte beſtehen laſſen. In einem der andern Entwürfe lautet der Schluß weſentlich anders: „Wahl eines neuen Zars wird eingeleitet und fällt auf Schuiskoi, oder dieſer ſucht ſie vielmehr auf ſich zu lenken, es wird aber nichts darüber entſchieden. Man will erſt das Volk verſammeln.“ Befriedigend war dies freilich auch nicht. Das Stück mußte unbedingt mit dem Sturz des Helden ſchließen.

Bei mehreren der beſprochenen Dramenentwürfe ließ ſich zeigen, daß ein im vollen Sinne tragiſcher Verlauf aus dem gegebenen Stoff nicht oder nur ſehr ſchwer zu entwickeln geweſen wäre. Der Demetrius, das einzige Stück, deſſen Vollendung bei längerem Leben Schillers unbedingt ſicher zu erwarten war, iſt zugleich das einzige, das auch in dieſer Hinſicht einen voll befriedigenden Abſchluß verſprach: wir haben einen im höchſten Sinne anteilswürdigen Charakter, eine große Natur, einen „Lebenswürdigen“ vor uns, ſeine Bahn führt unabweisbar zum tödlichen Ende, und der Schritt, mit dem er auf den Todespfad einlenkt, geht aus dem tiefſten Grunde ſeiner Charakteranlage „notwendig wie des Baumes Frucht“ hervor. Dieſer Schritt, alſo das tragiſche Ziel, iſt ſein Entſchluß im dritten Akt, trotz der Aufhellung ſeiner wahren Abkunft, ſich als Zar zu behaupten. Der Dichter hat es in vollſtem Maße verſtanden, uns dieſen Entſchluß als unbedingt notwendig und ebenſo beſtimmt als tödlich empfinden zu laſſen. Seine königliche „Herrſcherſeele,“ geboren zum Siegen und Gebieten, duldet, einmal auf die Höhe geſtellt, die er im guten Glauben an ſich ſelbſt erſchwungen hat, kein Zurückweichen; aber ſeine edle und innerlich wahrhaftige Natur muß an der Lüge zugrunde gehen. War er ein Menſch gewöhnlichen Schlages oder auch ein Philoſoph ohne Wunſch und Leidenſchaft, ſo konnte

er unter Umständen verzichten; war er ein gewissenloser Betrüger, so konnte er sich vielleicht durch List und Verstellung frech behaupten.

Das Problem des Stückes liegt also in der sittlichen Natur des Helden: es ist lediglich der Gegensatz der Wahrheit und der Lüge, auf dem das Ganze beruht. Eine etwas andere Auffassung findet sich bei Kettner in seinem Aufsatz „Schillers Demetrius und die historische Tragödie" (Bühne und Welt von 1902, S. 716), indem er ausführt, Schiller habe aus dem angegebenen Charakter seines Helden „den Konflikt zwischen dem Herrscherrecht einer genialen Herrschernatur und dem Recht der Legitimität" entwickelt, „den er schon im Fiesko gestreift und dann im Wallenstein in seiner ganzen prinzipiellen Bedeutung erfaßt hatte." Aber selbst für den Wallenstein ist dieser Gegensatz keineswegs der dramatisch durchschlagende Gedanke. Denn allerdings will ja Friedland „dem Herrschtalent den Herrschplatz erobern," aber woran er scheitert, ist nicht sowohl der Mangel an „Legitimität" gegenüber der ruhig sicher thronenden Macht des angestammten Kaisers (diesen Mangel hätte er in der sturmbewegten Zeit des Krieges vielleicht überwinden können), sondern es ist doch wieder, wie immer bei Schiller, eine sittliche Idee: was ihn stürzt, ist in erster Linie (trotz Werder!) der „Verrat." Aber gar für den tragischen Verlauf, den Demetrius' Schicksal nimmt, liegt der ganze Gedanke der Legitimität völlig fern und auf der Oberfläche: nicht politisch, sondern psychologisch ist der Konflikt, um den es sich handelt. „In einer Lüge bin ich befangen! Ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig!" Daran geht er zu Grunde. Es würde ihm ja, und wenn er auch ein noch weit herrschwürdigerer Held wäre, gar nicht eingefallen sein, deswegen einen legitimen Fürsten aus dem Sattel heben zu wollen (und ebensowenig einen illegitimen, wie es sein Gegner Boris ist). Sein ganzes Unternehmen setzt freilich die „Legitimität" voraus; als aber diese sich plötzlich als ein Trug erweist, so wird die tragische Wendung für ihn keineswegs durch den äußerlichen Gedanken begründet, daß ihm nun der Mangel

dieſes formellen Rechts verhängnisvoll werde, ſondern ungleich tiefer und menſchlich ergreifender wird ſein Untergang aus ſeinem Innern abgeleitet. Die Umſtände zwingen ihn, wider beſſeres Wiſſen die Maske des echten Erben feſtzuhalten, dies zerrüttet ihm ſein Denken und Wollen; und erſchüttert erkennen wir, daß ein Menſchenleben ſich nicht auf einer Lüge aufbauen kann.

Um dies aber zum Ausdruck zu bringen, mußte Schiller ſeinen Helden natürlich in eine ſolche Lage führen, wo ihm dieſe Lüge durch den Drang der Verhältniſſe wirklich aufgenötigt wird; denn löge er ohne ſolchen Zwang, ſo könnte er eben kein tragiſcher Held ſein, weil wir ihn verachten würden. Darum verſtärkt er, wie oben dargeſtellt, die ſubjektiv zwingenden Gründe noch durch Erwägungen ſachlicher Art: es erſcheint ihm geradezu als eine Pflicht gegen die Seinen und gegen das Vaterland, ſeine Rolle feſtzuhalten, um nicht aufs neue „die großen Völker in Anarchie“ zu ſtürzen und das Blutvergießen abermals zu entfeſſeln. Die Lage iſt wirklich zwingend. Aber unrichtig iſt es, deshalb zu meinen, es liege hier eine „ſchickſalsartige Notwendigkeit“ vor und Schiller habe ſomit „das hiſtoriſch ethiſche Drama in eine Schickſalstragödie verwandelt“ (vgl. Kettner S. 719). Der Zwang, den Demetrius bei ſeinem verhängnisvollen Entſchluß empfindet, liegt ja eben in ſeinem Charakter. Es iſt dasſelbe Verhältnis wie beim Wallenſtein. Auch dort wurde von manchen Auslegern der Ausdruck „antikiſierende Schickſalstragödie“ gebraucht, weil die „Verkettung der Umſtände den Helden mit ähnlicher Unentrinnbarkeit umſtelle, wie den Helden der antiken Tragödie das Schickſal“ (vgl. Band II, S. 64 ff).

Aber dieſe Auffaſſung beruht hier wie dort auf einem Irrtum. Die Kunſt des Dichters beſteht in beiden Fällen darin, den Helden in ſolche Situation zu führen, wo er durch ſeinen Charakter zu einem Schritt gezwungen wird, der den tragiſchen Ausgang zur notwendigen Folge hat. Dies hat mit dem Begriff des unabwendbaren Schickſals, wie es im Ödipus und mit einiger Verſchiedenheit in der Braut von Meſſina erſcheint, nichts zu tun, es iſt vielmehr die Art der Begründung menſch-

lichen Handelns, wie sie jeder Dichter anstreben muß. Wir sollen empfinden: dieser Mensch in dieser Lage mußte so handeln. Jede Handlung, die folgerichtig aus dem Charakter fließt, trägt diesen Stempel der Notwendigkeit an sich. Man denke etwa an die verhängnisvollen Entschlüsse, durch die ein Macbeth, Brutus, Koriolan zum tragischen Helden wird; sie alle können an jenen Wendepunkten ihres Lebens nicht anders handeln, als sie handeln, oder sie wären nicht sie selbst. Es ist wahr, Schiller zieht gerade beim Wallenstein und beim Demetrius die Fäden insofern besonders straff an, als die Kehrseite, das, was die Helden *nicht* wählen, mit außerordentlich starker Wucht als für sie (subjektiv) unmöglich betont wird. Aber im Grunde steht z. B. Brutus, wenn er trotz des heftigen Sträubens seines Gemüts den Cäsar ermordet, unter einem ebenso unabweisbaren Zwang seines Charakters wie die Schillerschen Helden.

Hiernach hat die Entwicklung der Handlung und des Hauptcharakters zum tragischen Ausgang schlechthin keine Berührung mit der des Ödipus, und es ist überaus seltsam, unser Stück eine „Nachschöpfung" des Sophokleischen Dramas zu nennen. Ödipus *kann* dem Schicksal nicht entrinnen, wir werden uns bei Sophokles (wie Kettner treffend sagt) der „absoluten Abhängigkeit des Menschen vom Schicksal" bewußt. Genau das Gegenteil ist hier der Fall (gerade wie im Wallenstein und in allen Schillerschen Stücken außer der Braut von Messina, wo der Standpunkt schwankt, wie oben besprochen): wir sehen, daß das Geschick des Menschen von seinem eigenen Wollen, seinem Charakter abhängig ist, gemäß dem alten Wort des Herakleitos ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων. Sobald Demetrius anders *wollte*, war *diese* Tragik nicht vorhanden. Freilich kann er, seinem Charakter zufolge, nicht anders wollen, aber dieser Zwang, der von innen kommt und nicht von außen, hat mit dem Begriff des Ödipodeischen Schicksals weit und breit nichts zu tun. Die tatsächliche Ähnlichkeit, daß in beiden Stücken die Peripetie mit unvergleichlicher Schroffheit eintritt und beidemale in einer Enthüllung der wahren Abstammung des Helden besteht, ist doch

nur ganz äußerlich betrachtet eine Ähnlichkeit, in ihrer dramatiſchen Bedeutung aber völlig verſchieden. Beim Ödipus bildet ſie die Schlußkataſtrophe, ſein Leben iſt damit zu Ende, er hat keinen Entſchluß mehr zu faſſen, ſondern nur zu dulden. Demetrius dagegen wird eben dadurch vor die wichtigſte Entſcheidung ſeines Lebens geſtellt, es erheben ſich neue Forderungen an ſeine ſittliche Natur, an ſeine Tatkraft und Klugheit.

Höchſt verſchieden iſt ja auch Art und Urheber der Enthüllung: dort ein gutmütiger Knecht, der nicht ahnt, was er meldet, und im Hintergrunde der allſehende Gott, der nichts will und nichts beſtimmt, ſondern in majeſtätiſcher Objektivität das Unabänderliche nur ſchaut und vorausſagt; hier ein ſchurkiſcher Mörder und Betrüger, der ſeine Rache gekühlt hat und frech ſeinen Lohn fordert. Aber darum iſt doch wieder die tadelnde Bemerkung nicht gerechtfertigt, daß bei Schiller „das hiſtoriſche Drama tatſächlich in ein Intrigenſtück auslaufe.“ Das heißt dem „fabricator doli“ als Perſönlichkeit eine viel zu große Bedeutung geben. Weder ſein Zweck noch ſeine Mittel ſollen ihn uns als einen „Intriganten“ charakteriſieren, ſondern beides iſt nur vorhanden, um den oben bezeichneten Gegenſatz zwiſchen Wahrheit und Lüge im Gemüt des Demetrius zu erzeugen und anſchaulich zu machen. Hätte es der reale Boden des Stückes geſtattet, ſo konnte dies ebenſogut durch ein Orakel oder durch das Wort eines erleuchteten Mannes geſchehen. Darum hat Schiller auch mit gutem Bedacht dieſen „X“ ſo ganz im Dunkel gehalten, ihm kaum eine Perſönlichkeit gegeben.*) Was er getan hat, ſoll uns nicht als „Intrige“ für

*) Es iſt eine der größten Verfehlungen in den an Verfehlungen aller Art überreichen Fortſetzungen des Schillerſchen Torſo, wenn die meiſten Bearbeiter, von Franz von Maltiz (1817) an, dieſes Dunkel erhellen zu müſſen glaubten, und dem „X“ lange romanhafte Geſchichten und Einzelheiten aller Art in den Mund legten. Dann wird er wirklich zum Intriganten und drückt das Stück herab. — Bei dieſer Gelegenheit will ich bemerken, daß es eigentlich meine Abſicht war, eine Beſprechung dieſer Nachdichtungen (es ſind etwa ein Dutzend) hier anzufügen. Nachdem ich ſie kennen gelernt, nahm ich davon Abſtand.

ihn interessieren, sondern nur als das Samenkorn der Tragik in Demetrius' Brust, von dem es ziemlich gleichgiltig ist, woher es kommt.

Faßt man alles zusammen, das einheitliche, aus der Tiefe der Menschenbrust geschöpfte sittliche Problem des Stückes mit seiner aus dem Charakter folgerichtig erwachsenden Tragik, die rasch fortschreitende, wohlgefügte spannende Handlung und den Glanz der Darstellung, soweit diese schon vorliegt, so darf man wohl aussprechen, daß wir unsern Dichter im Demetrius auf einer Höhe finden, die noch immer wieder ein Aufwärts und Vorwärts in seinem künstlerischen Schaffen und Können bezeichnet. Bewunderungswürdig ist, wie aus der verwirrenden Überfülle des geschichtlichen Stoffes die Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerks emporstrebt, zusammengehalten durch das klar erschaute dramatische und tragische Ziel. „Dramatisch ist es," heißt es schlagend an einer Stelle, „daß eine große Handlung sich nach einem bestimmten, faßlichen, erstaunenswürdigen Ziel rasch und mächtig hinbewegt." Die anderthalb fertigen Akte gehören ohne Zweifel zu dem Mächtigsten, was er überhaupt geschaffen hat, insbesondere die Reichstagsszene mit ihrem kühnen Sturmschritt und der staunenswerten Beherrschung großer Massen, und fast noch mehr die Marsaszenen, in denen der elementare Ausbruch der Leidenschaft, Mutterschmerz und Mutterjubel und wildes, befriedigtes Rachegefühl unwiderstehlich dahinreißen.

Wir haben wahrlich keinen Anlaß, zu glauben, daß die Kraft der Darstellung und Vergegenwärtigung dem Dichter in den folgenden Akten nicht ebenso zu Gebote gestanden hätte; und wo er der Ausführung schon näher getreten ist, wie in der großen Szene zwischen Mutter und Sohn, bewährt er das aufs glänzendste. Ich teile daher Kettners Befürchtung keineswegs, daß es Schiller doch vielleicht nicht gelungen sein würde, den „Sinneswechsel" des Helden psychologisch völlig glaubhaft zu machen, daß dabei vielmehr wahrscheinlich „die harte Größe des Helden allzusehr ins Rührende geschmolzen wäre." Nur muß man sich gegenwärtig halten, daß dieser „Sinneswechsel" doch im Grunde

keine völlige Umänderung des Charakters bedeuten kann, daß vielmehr die finsteren, argwöhnischen, herben Züge stets als etwas dem Helden eigentlich Fremdes empfunden werden sollten und die ursprüngliche edle, ja beglückende und sonnige Naturanlage trotz alledem gewissermaßen noch durchscheinen mußte. Einen „jugendlichen Macbeth" kann man ihn in keinem Sinne nennen. Freilich durfte daneben das Heldenhafte nicht zurücktreten, denn Schiller nennt ihn „eine unbändige, wilde Natur, stolz, kühn und unabhängig," und es ist allerdings bezeichnend, daß er, sich selbst kennend und gleichsam sich selbst warnend, in den Entwürfen nicht weniger als viermal bemerkt, der Charakter dürfe durchaus nicht ins Sentimentale fallen (vgl. S. 309, 361, 437, 443 im 10. Bande meiner Schillerausgabe). Indes die einzige Szene, auf die diese Bezeichnung angewendet werden könnte, sein rührendes Gespräch mit Kasimir im fünften Akte, bildet mit ihrem ergreifenden Gegensatz gegen die voraufgehenden Seelenqualen und den nachfolgenden Sturm der Katastrophe ein höchst wirksames Mittelglied, dramatisch unentbehrlich und psychologisch überaus naturwahr, ähnlich den weichen Stimmungen Karl Moors an der Donau und beim Wiederbetreten des Vaterhauses.

Eine zweite Stelle, wo sich der Dichter zu allzuweicher Rührseligkeit hätte verführt fühlen können, war die Gestalt der Axinia (Lodoiska hatte er ja von vornherein selbst gestrichen). Wie kläglich haben hier mehrere seiner Fortsetzer gesündigt, wie schlicht und groß ist seine eigene Darstellung. Weder ihre Beziehung zum Vater noch zum Demetrius ist irgendwie ins Sentimentale gemalt. Die letztere tritt in den Entwürfen sogar auffallend zurück, es ist nicht einmal klar, ob zwischen beiden überhaupt eine Szene unter vier Augen stattfand, obwohl die Sehnsucht nach ihrem stillen und reinen Wesen im Herzen des Helden weiter glimmt. Sicherlich würde ihre Sanftheit und holde Weiblichkeit ebenso wie Romanows Edelsinn in der gesamten Farbengebung des Dramas ein milderndes Element gebildet und das dunkle Gemälde hier und da mit einem freundlichen Glanz erhellt haben. Aber

nirgends wäre sie stark oder aufdringlich hervorgetreten, weit weniger z. B. als Thekla im Wallenstein. Thekla greift allerdings augenscheinlich tiefer in die Haupthandlung ein, aber auch Axinia ist für das ganze Stück keineswegs entbehrlich. Es gehen vielmehr wichtige Beziehungen von ihr auf fast alle Hauptpersonen aus, auf Boris und Romanow, auf Demetrius und Marina, ja selbst auf Marfa; und sie kann, obgleich sie fast durchweg eine leidende Figur ist, an keiner Stelle herausgenommen werden, ohne die folgerichtige Darstellung der Handlung wie der Charaktere zu schädigen.

So wird man neben der genialen Konzeption des Ganzen überall das Walten eines überlegenen Kunstverstandes erkennen, der alle Glieder des Werkes, die großen wie die kleinen, an ihren richtigen Ort stellt und Handlungen wie Personen „an gleich gewalt'gem Zügel" zu lenken weiß.

Schlußwort.

Zum 9. Mai 1905.

Hundert Jahre sind eine starke Probe auf den Wert eines Mannes. Der hundertjährige Todestag aber ist dabei ein weit unwiderleglicherer Zeuge als der hundertjährige Geburtstag. Denn bei diesem, es sei ein Held der Tat oder des Wortes, den wir feiern, steht die Welt oftmals noch unmittelbar unter dem Eindruck der großen Persönlichkeit, unter der frischen Erinnerung an die bewundernde Mitwelt. Hundert Jahre nach dem Tode sind alle persönlichen Beziehungen längst dahingesunken, und welchen Wechsel umfaßt solch ein Zeitraum! Was hat insbesondere dieses letzte Jahrhundert der Welt, was hat es vor allem gerade uns Deutschen für eine tiefgehende Umwälzung gebracht, im äußern Dasein wie im geistigen Leben. „Denn das Band der Länder ward gehoben, und die alten Formen stürzten ein.“ Und in unserm Denken und Begehren, in unserer ganzen Lebens- und Weltanschauung, welch ein Abstand von damals zu jetzt! Wenn nun durch alle diese Stürme und Wolken hindurch das Gestirn unseres Dichters noch immer mächtig und siegreich leuchtet, so liegt darin der tatsächliche Beweis, daß das, was er geschaffen und gewirkt hat, zu einem unverlierbaren Bestandteil im geistigen Leben unseres Volkes geworden ist.

Schillers Dichtungsweise ist so eigenartig, so ganz aus seiner Anlage geboren, daß man sie mit der keines andern dramatischen Meisters vergleichen kann, und daß man bei allem, was er Shake-

ſpeare und Sophokles, was er Leſſing und Goethe verdankt, doch das Schillerſche Drama als eine Gattung für ſich anerkennen muß. Der beſondere Zug, den ſeine dichteriſche Anlage durch den ſtarken Zuſatz des Philoſophiſchen und Rhetoriſchen erhält, tritt auch hier beſtimmend hervor. Es vereinigt ſich in ihm ein mächtiges Talent realiſtiſcher Menſchendarſtellung von unmittelbar dichteriſcher Gewalt mit dem unvertilgbaren Zuge zu jenen großen Ideen, die ſeine ganze Seele füllten und die er mit hinreißendem Schwunge zu verkünden verſtand. Was er uns vorführt, ſind immer „der Menſchheit große Gegenſtände," der „Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel," denn er weiß: „Nur der große Gegenſtand vermag den tiefen Grund der Menſchheit aufzuregen." Von allen ſeinen Dramen ſcheiden wir mit dem überzeugten Eindruck, daß ein großes Menſchenſchickſal ſich vor unſern Augen voll und rund und mit innerer Notwendigkeit vollzogen hat, und daher iſt die Wirkung ſtets die, daß er das Herz ſeiner Zuhörer erhebt, indem er es aufs tiefſte erſchüttert. Denn überall trifft das zu, was ich Band I, Seite 49 als die Wirkung des Tragiſchen hervorhob, daß wir uns beim Sturze des Helden, der uns die Schranken der Menſchennatur zeigt, zugleich auch ihrer Größe bewußt werden, und daß wir in dem klar erkannten Zuſammenhange von Urſache und Wirkung die „ewigen ehernen großen Geſetze" ahnen, nach denen wir alle unſeres Daſeins Kreiſe vollenden.

In dieſer Großheit ſeines ganzen Denkens, Fühlens und Wollens, die uns aus ſeinen Dichtungen ebenſo ergreifend anſpricht wie aus ſeinem Leben, liegt vor allem die lebendige Bedeutung, die er auch noch für die Gegenwart hat. Das Jahrhundert, das ſeit ſeinem Tode verfloſſen iſt, hat uns viele und bedeutende dramatiſche Dichter gebracht, und man müßte ſehr verblendet ſein, um zu leugnen, daß dieſe Entwicklung auch Fortſchritte der verſchiedenſten Art zeigt. Ohne Zweifel hat ſich die Ausprägung des Individuellen vervollkommnet, und der „Wirklichkeitsſinn" iſt außerordentlich geſteigert, ſowohl in der Darſtellung des Äußeren, in der Führung des Dialogs, im Aus-

druck, in der ganzen Vergegenwärtigung der Vorgänge und Umstände, als auch innerlich in der zergliedernden Vorführung seelischer Zustände. Aber einerseits ist zu bedenken, daß es sich doch auch hier nur um ein weniger oder mehr handelt, daß dieser treue Spiegel der Wirklichkeit bei Schiller nicht etwa völlig fehlt. Unbegreiflich bleibt Friedrich Hebbels Urteil. Er sagt schön und treffend: „Den dramatischen Dichter macht vor allem die Kunst zu idealisieren, d. h. auf jedem Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eins das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurchläuft, niemals nackt zu Vorschein kommt, und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird." Aber unverständlich ist, wie er behaupten kann, von dieser Kunst habe Schiller so gut wie nichts besessen. Klingen doch die angeführten Worte vielmehr in der Tat so, als sollte damit ausdrücklich gerade Schillers Art und Kunst bezeichnet und gepriesen werden. Denn eben in dieser Vereinigung, die Hebbel schildert, in dieser echt künstlerischen Verschmelzung des Individuellen mit dem Typischen, wie sie z. B. oben beim Wallenstein (Band II, S. 121 ff.) entwickelt wurde, liegt gerade der tiefste und fesselndste Reiz von Schillers dramatischem Stil, wie überhaupt das höchste Geheimnis aller Kunst. Natürlich läßt solche Mischung eine sehr verschiedene Abstufung der Verhältnisse zu, und es ist kein Zweifel, daß Schiller dabei mehr nach der Seite des Typischen und Allgemeinen neigt; aber niemals tritt die Idee „nackt" zutage, sondern stets umkleidet von einer Fülle individuellen Lebens.

Und nun die andere Seite! Die großzügige Tragik Schillers hat keiner der Späteren wieder hervorzubringen vermocht. Darin steht er unübertroffen und unerreicht da. Wie bemächtigt er sich „mit Adlerkraft" des schwersten Stoffes, wie weiß er den unübersehbarsten und sprödesten Gegenstand zu beherrschen und zu künstlerischer Rundung zu zwingen. „Wir wissen, mit welchen verworrenen Stoffen und Motiven er sich herumschlug, wie sein

Riesenfleiß Stein auf Stein, Felsblock auf Felsblock wälzte, wie dann aber sein freier, stolzer Geist, das wüste Durcheinander mit gebietender Stimme zu ordnen begann, sodaß die tragische Idee und mit ihr der dramatische Nerv rein und gerade wie ein gesunder Stamm aus dem Wurzelgewirr hervorstieg." *)

Und diese Idee ist stets getragen von seiner großen und imponierenden Persönlichkeit. Hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft. Weitblickend und hellen Geistes schaut er über das Menschenleben dahin und weiß (nach Goethes Wort) „die großen Verhältnisse der menschlichen Natur mit soviel Adel, Freiheit und Kühnheit darzustellen." Wir spüren dabei immer den Pulsschlag seiner eigenen Persönlichkeit, hier und da vielleicht mehr als es der rein künstlerischen Gestaltung entspricht, denn er begleitet das Spiel des Lebens nicht, wie seine Glocke, „selbst herzlos, ohne Mitgefühl," sondern er verhehlt es nicht, daß er das Gute hochpreist und das Schlechte verwirft. Aber so tief ihm, dem Zeitgenossen, Schüler und ebenbürtigen Weiterbildner Kants, die sittliche Weltanschauung, ich meine die Beurteilung alles Menschenwesens vom Standpunkt der Sittlichkeit aus, als unverlierbares Besitztum in der Sele lag, so weit ist er auch hier von allem Kleinlichen und Engherzigen entfernt. Er weiß, daß die Schuld der Übel größtes ist, aber er weiß auch das Fehlen und Straucheln seiner Helden aus dem tiefsten Grunde ihrer Naturanlage erwachsen zu lassen, sodaß wir auch die Schuld, die sie auf die Bahn des Todes führt, als „notwendig wie des Baumes Frucht" erkennen. Auch diese „moralische" Idee tritt niemals aufdringlich und „nackt" hervor. Niemals hat er „Moral gepredigt." **)

Auf dem Grunde dieser sittlichen Lebensanschauung erwächst

*) Friedrich Düsel in Westermanns Monatsheften 1904, S. 929 bei Besprechung von Hofmannsthals Drama „Das gerettete Venedig."

**) Das bekannte, nicht eben witzige Schlagwort von Nietzsche, der ihn spottend den „Moraltrompeter von Säckingen" nennt, ist sachlich umso unzutreffender, als es eine Verkehrtheit ersten Ranges bleibt, Schillers männlich starken Geist mit der flachen und schwächlichen Figur Scheffels zu vergleichen.

ihm nun das Köſtlichſte, was er ſeinen Leſern und Hörern giebt: Die Begeiſterung für die hohen ſittlichen und geiſtigen Güter des Menſchen. Darin liegt die eigentümliche verjüngende Kraft unſeres Dichters, die Goethe an ſich ſpürte, als er ſein Zuſammentreffen mit ihm einen neuen Frühling ſeines Lebens nannte. Schiller glaubt an die weltüberwindende Kraft des Guten und Wahren, und dieſe Überzeugung ſtrömt aus ſeinen mächtigen Worten in die Seele des Hörers über und läßt ſich weder durch den zeitweiligen Sieg des Schlechten noch durch „die Angſt des Irdiſchen" irre machen. Wenn ſeine ſchwerbedrängte, von der Welt verkannte Heldin, die untergehende Sonne anſchauend, ihren felſenfeſten Glauben ausſpricht:

„So gewiß
Sie morgen wiederkehrt in ihrer Klarheit,
So unausbleiblich kommt der Tag der Wahrheit,"

wenn Poſa im Angeſichte des Todes den Freund mahnen und beſchwören läßt,

„Daß er für die Träume ſeiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann ſein wird,
Nicht öffnen ſoll dem tötenden Inſekt
Gerühmter beſſerer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume, daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeiſterung, die Himmelstochter, läſtert!"

das ſind Siegesklänge des Idealismus, in eine Sprache gefaßt, die nie veralten kann. Das ſind die großen Züge ſeiner Kunſt und ſeines Geiſtes, die mächtigen Schwingen einer nach Wahrheit und Freiheit dürſtenden Seele, die auch den Hörer, wenn er nicht ſtumpfſinnig iſt, im Sturme mit ſich hinauftragen. Darin war und iſt ihm kein anderer vergleichbar.

Am nächſten kommt ihm ohne Zweifel Heinrich von Kleiſt, unter allen nachſchillerſchen Dramatikern der mächtigſte und unvergänglichſte. Dagegen bei Hebbel, deſſen dramatiſche Größe niemand beſtreiten wird, finden wir die An-

fänge jener ſo weſentlich verſchiedenen Richtung, die ſich ſpäter beſonders in Ibſen fortſetzt und vollendet: die dramatiſchen und tragiſchen Konflikte erwachſen hier oftmals nicht aus den allgemeinverſtändlichen großen Zügen der Menſchennatur, ſondern werden vielfach auf ſo ganz individuellen, vom Normalen abweichenden Charakteren und Zuſtänden aufgebaut, daß ſie uns nicht mehr als Fleiſch von unſerm Fleiſch anſprechen, ſondern als ausgeklügelte Beſonderheiten erſcheinen, die dem grübelnden Verſtand des Dichters entſproſſen ſind. Daher wohnt dieſen Geſtalten ſo häufig etwas Krankhaftes, Nervöſes, ja an Irrſinn Grenzendes inne, während uns bei Schiller gerade das im innerſten Kern Geſunde ſeiner Dichtung ſo wohltuend berührt.

Dazu kommt bei den Neueren, daß durch die ſtarke Richtung auf möglichſte Individualiſierung, die eine Zeitlang in den ſchalſten Naturalismus ausartete (von dem Hebbel und Ibſen ſtets frei ſind), ſich eine einſeitige Darſtellung kleinlicher und niedriger Menſchen und Dinge entwickelte, die ihre ganze Kraft in naturgetreuer Schilderung des menſchlichen Elends, des äußeren wie des moraliſchen, aufwendet, die gerade die Nachtſeiten des menſchlichen Daſeins, das Rohe und Häßliche, augenfällig bevorzugt, in lumpiger Verkommenheit und ſittlicher Fäulnis geeignete Gegenſtände der Kunſt erblickt und dem Leſer und Hörer einreden möchte, ſo ſähe wirklich die Welt aus.

Ich weiß ſehr wohl, daß alle dieſe Richtungen durch eine natürliche geſchichtliche Entwicklung, durch einen begreiflichen Rückſchlag gegen falſchen und ſchwächlichen Idealismus entſtanden ſind und inſofern ohne Zweifel auch ihre Berechtigung haben. Das neue Geſchlecht wollte nicht in dem alten Gleiſe bleiben, ſie wollten für ihr Empfinden und Anſchauen ihren eigenartigen entſprechenden Ausdruck und fühlten, daß gerade in der naturtreuen und ſchonungsloſen Darſtellung der wirklichen Welt unſere Klaſſiker, vor allen eben Schiller, manche Lücke gelaſſen. Wer wollte leugnen, daß wir durch den Naturalismus vielfach ſchärfer ſehen und richtiger beobachten gelernt haben? Aber unverkennbar iſt, einmal, daß hier ein grundlegender, not-

wendiger Gegensatz hervortritt, und zweitens, daß die Neueren, wenn sie wirklich die Schranken von Schillers Kunst überwanden, doch in dem, was seine unverlierbare Größe ausmacht, ihn zu erreichen weder die Kraft noch den Willen hatten. Jene Erhebung des Gemüts, ja des ganzen Menschen, jene Begeisterung suchen wir bei ihnen vergebens. Ohne Zweifel bieten ihre Stücke uns eine Fülle tiefgreifender Lebensprobleme, die Schiller zum Teil noch völlig fremd sind, und die uns ernsthaft beschäftigen und festhalten; sie schärfen unsern Blick und regen unser Nachdenken über wichtige Fragen an; aber die Stimmung, in der sie uns entlassen, ist fast immer peinlich, während wir bei Schiller uns trotz Zusammenbruch und Tod stets erhoben, ich kann wohl sagen geläutert fühlen. Jene lenken uns zu grüblerischem Nachdenken und pessimistischer Weltabwendung, Schiller erweckt uns zu lebensfroher Hoffnung und mannhafter Tatkraft. Dort wird der Leser am Niedrigen und Irdischen festgehalten, hier fühlt er seine Natur erhöht und sich zum Guten und Wahren berufen, wie Dante, als er, aus dem Purgatorio tretend, seinen Blick zu den lichten Höhen des Himmels erhebt, puro e disposto a salire alle stelle:

„Rein und bereit zum Fluge nach den Sternen."

Druck von G. Bernstein in Berlin.

5/35-9

This book is a preservation photocopy
produced on Weyerhaeuser acid free
Cougar Opaque 50# book weight paper,
which meets the requirements of
ANSI/NISO Z39.48-1992 (permanence of paper)

Preservation photocopying and binding
by
Acme Bookbinding
Charlestown, Massachusetts

1994

3 2044 021 569 15